

مكتبة السينما المصرية (٢١)
محمود قاسم
المرأة في السينما

مكتبة السينما المصرية

(٦)

المرأة في السينما المصرية

محمود قاسم



بسم الله الرحمن الرحيم
﴿فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَآءً ۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمْكُثُ فِى ٱلْأَرْضِ﴾
صدق الله العظيم

دار الأمين

طبع * نشر * توزيع

الجيزة : ٨ شارع أبو المعالى
(خلف المعهد البريطانى) العجوزة
تليفون و فاكس : ٣٤٧٣٦٩١

١ شارع سوهاج من شارع الزقازيق
(خلف قاعة سيد درويش) الهرم
تليفون و فاكس : ٥٦٣٤٦٩٩

ص.ب: ١٧٠٢ العتبة ١١٥١١

الطبعة الأولى
١٤١٨هـ - ١٩٩٨م

رقم الإيداع ١٩٩٨/٣٥١٩
ISBN : 977-279-196-X

إخراج فنى : جمال فتحى أحمد

الفهرس

الموضـــــوع	الصفحة

قبـل أن تقـرأ

الموضوع الذى اخترناه لهذا الكتاب لا تكفيه صفحات مطولة ..

فهل هناك موضوع أكثر اتساعاً من صورة المرأة فى السينما المصرية .

تلك المرأة التى رأيناها فى صورها العديدة المتناقضة ، والمتسقة أحياناً ، فى كل هذا الحشد من الأفلام .

ومـثل هذا الموضـوع يحـتـاج إلى مـجلدات ، بل إن عنواناً واحـداً من العناوين التى اخترناها قد يحتاج إلى دراسة ضخمة ، ولنأخذ مثالا على ذلك بنات الليل ، فقد لاحظت وأنا أقوم بإعداد أكثـر من طبعـة لموسوعـة الأفلام العربية ، ثم عندمـا رحت أعد موسوعة سينما القرن العشرين ، أن نسبة هائلة من الأفلام المصرية تدور أحداثها فى مواخير ، وأن بطلات هذه السـينما كن أغلبهن من بنات الليل ، التى تعددت أسباب دخولهن معترك العهر ، وأيضاً أسباب الخروج منه .

وهذا ، فإن مجموع الفصول التى نرصدها هنا عن صور المرأة فى هذه السينما ، يمكن اعتبارها عينة انتقائية ، عن كيف ظهرت بعض النساء فى هذه الأفلام المصرية ، ولهذا فإن الباب مفتوح لظهور دراسة أخرى مكملة ، سواء فى هذه السلسلة أو غيرها حول نساء أخريات ، أو دراسات موسعة حول نفس الموضوع .

وقـد حـاولنا أن نجـمع الأضـداد ، كـأن نـقـدم المرأة المُدرسـة فى مـقـابل التلميـذة ، أو بنت الليل فى مقـابل الصحـفية التـى تبـدو ملتزمـة فى سلوكـهـا ،

وظيفياً ، وحياتياً ، وصور من المرأة العاملة ، سواء كانت موظفة ، أو طبيبة ، ثم صورة كل من الأم بكل ما تحمله من عواطف جياشة ، والحماة بكل صورها المألوفة فى السينما .

السؤال : لماذا المرأة ، دوناً عن الرجل ؟

ولماذا ليس الرجل ؟

الإجابة أن الرجل أيضاً موجود فى أغلب هذه الفصول ، ولا شك أن السينما المصرية فى غالبها هى سينما رجل ، سواء فى مجال التأليف ، والإخراج ، والتصوير ، والموسيقى ، وعلى سبيل المثال ، فإن رجال هذه السينما من مؤلفين ، هم الذين صنعوا هؤلاء النساء كى يراهن الناس ، من وجهة نظر رجل ، وليس من وجهة نظر امرأة ، إذن ، فيمكن أن نغير عنوان هذا الكتاب إلى صورة المرأة فى السينما المصرية ، فى عيون رجال هذه السينما . بمعنى أن الرجل هو صانع أنماط النساء . والغريب أن المرأة عندما عملت بالتأليف ، والإخراج ، فقد قدمت أفلاماً عن الرجال ، وبدت صورة المرأة ثابتة لا تتغير ، انظر مثلاً صورة المرأة فى فيلم « شحاتين ونبلاء » لأسماء البكرى ، وفى أفلام لإيناس الدغيدى ، حيث تحول الرجل إلى فحل جنسى فى « ستاكوزا » ، وأصبحت المرأة فى كل مشاهد الفيلم سلعة للمتعة ، يتم ترويجها بسهولة من خلال الرجل ، مثلما فعل أبطال شكسبير قبل عدة قرون .

ورغم أن لدينا محاولات لإبراز صورة المرأة فى أفلام عديدة مثل أعمال مأخوذة عن إحسان عبدالقدوس ، وأخرى أخرجتها إيناس الدغيدى ، وبعض أعمال محمد خان ، ونادية حمزة ، فإننا بعيداً عن هذه الدائرة الصغيرة لن نجد أفلاماً يمكن أن تمثل سينما المرأة .

والمقصود هنا بسينما المرأة ، ليس أبداً الأفلام التى تكتبها نساء ، أو تخرجها بنات الجنس الأنثوى ، ودعونا الآن من كلمة ناعم ، ولطيف ، ولكن المقصود بأفلام المرأة هو معناها الواسع ، أى الأفلام التى تكون فيها المرأة محوراً أساسياً ، يأتى مساو للرجل أو أكثر منه تواجداً ، ولنراجع معاً أسماء بعض هذه الأفلام للتعرف على مانقصده ، فهناك « أنا حرة » لصلاح أبو سيف ، و « سجن العذارى » لإبراهيم عمارة و « دعاء الكروان » و « الباب المفتوح » و « الحرام » لبركات ، و « أحلام هند وكاميليا » لمحمد خان ، وغيرها من الأفلام ، حيث سنرى أنها جميعاً من إبداع رجل .

وفى ناحية أخرى ، فإن النساء اللاتى مارسن الإبداع ، كتابة وإخراجاً ، قد وضعن أعينهن على ماسبق للرجل أن قدمه ، انظر مثلاً الأفلام التى كتبتها النساء مقارنة بما سبق للرجال أن فعلوه ، فلن تجد أى فارق ، ولن تلحظ سمة خاصة نسوية تجمع هذه الأفلام .

إذن فسينما المرأة لا تعنى بالضرورة أنها من إبداع المرأة بل تعنى فى المقام الأول أن النساء هن المحور الرئيسى فى هذه الأفلام . وأعتقد أنه قد آن الأوان لمعرفة الفرق بين المصطلحات التفسيرية للأنواع السينمائية ، والأدبية ، حيث أن الكثيرين من الجهلاء قد أدلو بدلوهم ، واختلطت المسائل بما يستوجب الوقوف عندها ، إذا كانت هناك جدية فى التعامل مع النصوص .

ولسنا فى هذه المقدمة نسعى إلى وضع تنظير ، أو تبرير لما نقدمه ، ولكننا نعترف أن كتابنا هذا فى حاجة إلى أقسام أخرى حتى يكمل الموضوع ، وهو كما أشرنا أمر بالغ المرونة ، يمكن أن يجر كاتبه إلى لا نهائية من الكتابات ، والتفسيرات ، والشروح .

وقد حاولنا أن نركز هنا على محورين أساسيين : الأول صور من النساء فى الأفلام المصرية ، ثم جزء عن المرأة كمخرجة ، هناك فصل بانورامى عام عن هذه الظاهرة ، ثم فصل آخر عن نموذج يعمل بجد واجتهاد وله رؤيته وإن كان البعض يختلف معها .. وهى المخرجة إيناس الدغيدى التى لا شك أنها حالة يجب الوقوف عندها حين تأليف مثل هذا الكتاب .

* * *

الفصل الأول

الراقصة

السينما المصرية مخلوق إبداعى راقص .

هذا هو الانطباع الأول لأى مشاهد يتتبع قصص الأفلام فى كافة عهودها التى زادت عن السبعة عقود ، فالراقصات موجودات فى أفلام هذه السينما ، كأنهن ملح الطعام الذى لابد من وجوده ، أو كأنه السكر فى الأطعمة الحلوة . ومن كثرة تألف المشاهد العادى مع وجود الراقصات فى قصص الأفلام بدرجات مختلفة ، فإن الأفلام التى خلت من الرقص والراقصات بدت بمثابة نشاز فى تاريخ هذه الأفلام .

والراقصة فى السينما المصرية تجمع بين الإغراد ، والجاذبية ، والحياة المأساوية ، وتعقيدات العلاقات ، كما أنها صانعة بهجة ، ووجودها يتآلف مع نوع القصص التى يبحث المؤلفون عن كتابتها ، فهى مصدر متعة لأبطال الفيلم ، والمشاهدين . والمكان الذى توجد فيه هذه الراقصة يعنى أشياء كثيرة فى مضمون القصة التى نشاهد وقائعها مثل السقوط ، ووجود الباحثين عن المتعة ، ونوع من القصص المبهجة ، والمأساوية ، والجريمة ، والخيانة . وغالباً ما توجد هذه الراقصة فى أماكن بنعينها ، ويذهب إليها العصاة ، والباحثون عن المتعة ، وفى أغلب الأحيان الخارجون عن القانون .

وقد تواجدت الراقصة فى السينما المصرية بصور متعددة يجعل من الصعب تناول الأفلام لحكاياتها فى مقال واحد ، أو فصل من كتاب ، ولذا سنحاول تكثيف الحديث عن الراقصة فى هذه الصفحات بما يمكننا أن نلم كافة ما يتعلق بهذه المرأة فى السينما المصرية .

يقترن وجود راقصة فى السينما المصرية بالتوقد الحسى ، والعيون اللامعة ، وهى تتأمل مفاتن الراقصة التى تهز جسدها بشكل مثير وملفت للنظر وباعتبار أن الراقصة الشرقية هى الغالبة فى هذه السينما ، وباعتبار أن الرقص هنا حالة فردية ، فإن أغلب الموجودين من حول هذه الراقصة ، عليهم تأمل جسدها ، لذا فإنها تكشف كل ما هو مسموح لها من جسدها ، وتعرى أكبر قدر ممكن من هذا اللحم ، حسب قوانين الرقابة ، وتلعب الكاميرا دور مجسد المنظر الشهى للمشاهدين فى الصالات ، فإذا كان المتفرج فى الكباريه أو صالة الرقص ، يرى المرأة ضمن مشهد عام ، وعليه أن يركز بعينيه على ما يجذبه من مناطق جسد الراقصة ، فإن الكاميرا فى أغلب الأفلام التى رأيناها ، تهتم فى المقام الأول بالتركيز على منطقة بعينها ، وهى منطقة البطن التى تهتز بصفة دائمة ، وتمثل بؤرة إغراء وفتنة ، وذلك باعتبار أن مهارة هذه الراقصة تبدو فى قدرتها على هز هذه المنطقة بما يلفت النظر ويزيد من حدة الإثارة إيقاع الموسيقى ، خاصة الطبلة . حيث تحاول أغلب الراقصات هز بطونهن ، وأردافهن على إيقاع هذه الطبلة ، سواء بشكل سريع ، أو بطىء .

ويرمز وجود الراقصة فى فيلم ما إلى تقليل حدة المأساة ، رغم أنها قد تسبب مآسى فى قصص عديدة ، فالقادمون لرؤيتها يدفعون نقوداً من أجل رؤيتها ، ووجودها دليل على البهجة ، ورغم أن الرقص يتم فى أغلب الأفلام داخل صالات ، وكباريهات ، فإن الباحثين عن المتعة يأتون من أجل قضاء بعض الوقت المبهج ، وكثيراً ما نرى علاقة ما بين أحد رواد هذا الكباريه وبين الراقصة التى تبدو فى أغلب الأحيان كأنها ترقص بكل حيوية من أجل هذا الشخص ، وبدافع إرضائه .

أى أن وجود الرقص هو حالة من تخفيف الجمود الذى يسود أغلب قصص السينما المصرية ، وفى الكثير من الأحيان ، يتم حشر رقصة بسبب



محمود مرسى ، نجوى فؤاد ، يونس شلبى فى « حد السيف »



سامية جمال وفريد الأطرش فى « أحبك إنت »

مقبول ، أو غير مقبول ضمن أحداث الفيلم لمجرد صنع البهجة ، ولتخفيف الأحداث الدرامية فى الفيلم . ولذا أصبحت الراقصات بمثابة المضاعف المشترك الموجود فى أغلب هذه السينما ، وقد أفسد وجود هؤلاء الراقصات سياق الكثير من القصص ، ولكن لغة التجارة فى السينما تدفع بالمنتج والمخرج إلى حشر الرقصة بسبب أو بآخر .

هناك فرق واضح بين بنات الليل ، والراقصات فى السينما المصرية ، لكن هناك خلطاً فى أفلام أخرى أن الراقصة قد تكون ابنة ليل ، وتتردد صور الراقصات من فيلم لآخر ، فالبعض يرى أن الرقص فن ، وأنه وظيفة مثل بقية الوظائف ، والبعض الآخر يقرن بينه وبين الدعارة ، وقد أطلق حسن الإمام اسم « بنات الليل » على فيلم بطلته راقصة فى إحدى علب الليل ، ولم نرها تضاجع الرجال مثل بقية النساء من بنات الهوى ، وهى تتعرض فى مرحلة من حياتها لاغتصاب رجل ، أنجبت منه فتاة ، وفى حياة هذه الفتاة ، رجل من أسرة متدينة ، تحبه ، ويود الزواج منها ، وتعلن توبتها على يديه ، ومن أجل الابتعاد عنه ، فإنها تمارس الرقص ، وهذه الفتاة ذات خلق حميد ظاهرى لا تمارس الدعارة التى هى مهنة كثير من نساء السينما .

والغريب أن الكثير من الراقصات فى أفلام حسن الإمام من بنات الليل ، مثل « دلال المصرية » ، و « امتثال » ، وهن فى الكثير من الأحيان ساقطات هوى . وينتهين نهاية مأساوية . ويعكس هذا منظور واحد من أبرز من قدموا الراقصات فى السينما المصرية بشكل أساسى ، بل إن حسن الإمام هو الذى قام بتأريخ مصر من خلال مجموعة الراقصات اللائى ظهرن فى أفلامه .

وقد نظرت السينما إلى الراقصة باعتبارها لا ترى غضاضة فى أن تكشف نصف جسدها ، وتهزه أمام طالب المتعة المنظورة ، وبأن هذه المرأة قد لا تتأخر كثيراً فى أن تهب جسمها كله لطالب متعة ، يدفع ثمن هذه المتعة ،

لذا فالراقصات اللائى ظهرن فى أغلب السينما المصرية حتى الخمسينيات كن يعملن فى علب الليل ، يذهب إليهن الباحثون عن البهجة ، ويطلبون الراقصة أن تأتى إليهم بعد تأدية نمرتها كى تجالسهم ، وهذا يعنى أنها سوف تذهب معه إلى الفراش .

ولعل الشخصية التى جسدتها سامية جمال فى فيلم « الرجل الثانى » لعزالدين ذوالفقار تعكس صورة الراقصة التى يمكنها منادمة الزبائن فى علب الليل ، فيطلبها أحد الأثرياء القادمين من القرية ، ولأنها تحس أنها ليست عاهرة فإنها لا تقبل النزول بسهولة إلى الصالة بعد أن تؤدى نمرتها .

وهناك عشرات الأفلام التى رفضت فيها راقصات النزول إلى الصالات وفتح المشاريب للزبائن .

تتراوح مساحة التواجد الدرامى للراقصة فى الأفلام المصرية من فيلم لآخر ، تبدأ من وجود بعض المرتادين على ملهى ليلى ، أو كباريه ، أو فندق فخم فى السنوات الأخيرة ، ولذلك بحثاً عن لحظات لهو ، وفى أثناء الأحداث تقوم راقصة بأداء نمرتها ، فتتوقف الأحداث لبعض الوقت ، ثم تختفى الراقصة تماماً مثلما ظهرت ، وقد تكرر مثل هذا المشهد فى مئات الأفلام المصرية . وتباينت فيه أسماء الراقصات من فيلم لآخر ، كما أن هناك فى بعض الأفلام حفل زفاف يستلزم وجود راقصة من أجل إحياء الفرح . وهناك راقصات شهيرات ، وغير شهيرات عملن فى مثل هذه الأدوار ، بعضهن اختفى سينمائياً ، باعتبار أن عمرهن فى عالم الرقص قصير ، من بين هذه الأسماء هدى شمس الدين ، ناهد صبرى ، قطقوطة ، ريرى ، ببا عزالدين ، وحكمت فهمى . وفى بدايات راقصات أخريات رأينا كل من نجوى فؤاد ، وسهير زكى ، وفيفى عبده ، وأخريات يقمن بنفس المشاهد ، والنمر ، قبل أن يوطدن مكانتهن على الشاشة .

أما المستوى الثانى من هؤلاء الراقصات ، فهن يظهرن فى مساحة درامية أكبر من هذه الأفلام ، فلا يقتصر دور الراقصة على أداء نمرتها ، بل نراها تلعب دوراً فى حياة إحدى الشخصيات الرئيسية فى الفيلم ، فتبدو فى غالب الأحيان ، وكأنها تبتز أمواله ، أو تطالبه بتدبير المزيد من الأموال ، وعن طريق سلطان الجسد ، فإن هذه الشخصية تمتثل لمطالب الراقصة ، وتدبر المكائد الرئيسية ، التى يقوم عليها الفيلم . وقد جسدت الكثير من الراقصات اللائى ذكرناهن سابقاً هذه الأدوار فى مراحل متعددة تضاف إليهن أسماء أخرى مثل كيتى .

وقد نظرت بعض الراقصات إلى واقع بنات المهنة ، وأعمارهن القصيرة فى هذا العالم ، فحاولن تأصيل علاقتهن بالسينما بأى ثمن ، ووسعن دائرة التمثيل ، حتى ولو على حساب الرقص ، وامتلأت أفلام أولى عملت فيها راقصات شهيرات بقصص عن بنات الرقص ، ولعل أبرزهن تحية كاريوكا ، التى عملت فى فرقة بديعة مصابنى ، وفى أفلامها الأولى أدت دور الراقصة مثلما فى الحياة ، وهى المرأة التى يمكنها أن تحب ، وأن تكون أسرة ، وتنتهى علاقتها العاطفية بالزواج ، مثلما حدث فى فيلم « ما اقدرشى » أمام فريد الأطرش . وأفلام أخرى منها أمام إسماعيل يس وعبدالعزيز محمود ، وقد تباينت علاقة تحية كاريوكا بالرقص فى أفلامها ، فهى راقصة فى منتصف العمر فى « حبيبى الاسمر » لحسن الصيفى عام ١٩٥٧ ، وراقصة عجوز ، عملها الآن هو إعداد الأفراح فى « خللى بالك من زوزو » لحسن الإمام .

وما ينطبق على تحية كاريوكا يسرى أيضاً على سامية جمال ، ففى أغلب أفلامها جسدت دور الراقصة ، التى تعيش قصة حب تتباين معالمها من فيلم لآخر ، وفى أكثر أفلامها أمام فريد الأطرش ، ستة أفلام ، لعبت دور الراقصة التى تعمل فى كباريه ، وتتمتع بأخلاق حسنة ، فهى وفية لمن تحب

ويمكنها أن تكون أسـرة سـعيدة مثل « حبيب العمـر » و « عفريتة هـانم » و « آخر كدبة » و « ماتقولشي لحد » وغيرها ، وقد ساعد ذلك على زيادة مساحة دور الراقصة من فيلم لآخر ، وأصبحنا نرى جوانب أخرى من حياة المرأة التي كنا نراها فيما قبل تهز أردافها .

وقد ساعد ذلك على أن الكثير من الراقصات قد اعتزلن الرقص على الشاشة ، وعملن في التمثيل ومن أبرزهن تحية كاريوكا ، وسامية جمال ، وسهير زكي وغيرهن .

اهتمت السينما بتقديم قصص راقصات عرفتهن الصالات في الواقع ، وكما أشرنا ، فإن حسن الإمام كان من أشهر من قدم هؤلاء الراقصات في أفلام تصور صعود وهبوط هؤلاء الراقصات فنياً واجتماعياً ، وقد وقف الإمام عند كل من شفيقة القبطية وامتثال ، وبمبة كشر وبديعة مصابني ، بالإضافة إلى راقصات أخريات . وكل هؤلاء قد نزحن من بيئات فقيرة ، يرزح فيها الفقر الشديد ، وتبدو كل منهن متطلعة إلى طموح أعلى . وعن طريق مهارتها في الرقص ، وجاذبيتها الشديدة للرجال فإنها سرعان ما تصعد السلم الاجتماعي . وتصبح عشيقة لأصحاب الثروات والمكانة الاجتماعية ، وتظل كل منهن في قمة هذا السلم طالما بقت في أحضان عشيقها الثرى ، وطالما رضي هذا الثرى عنها ، وهناك قصص حب ، وأمومة في حياة شفيقة لا يكاد يعرفها ، وهو يتردد على الصالات التي ترقص فيها ، بل إنه يكاد يغازلها في إحدى المرات ، وهي تسعى إلى مساعدته لدى عشيقها الباشا ، حتى إذا استشعرت الخطر من حوله ، وشك الباشا في أن هناك شيئاً ما بين الشاب وبينها ، فإنه يسعى إلى تدميرها ، وسرعان ما تسقط شفيقة كي تأتي خادمتها لترقد في نفس الفراش .

وقد تكرر نفس الشيء أيضاً فى أفلام حسن الإمام الأخرى ، فيما يخص بديعة مصابنى ، وبمبة كشر ، فهناك قصة حب قديمة جمعت بين الراقصة فى بداية حياتها ، وبين سليل إحدى الأسر الثرية ، مما يدفع بالأب أن يجبر ابنه الدبلوماسى محمود أن يطلق زوجته بمبة التى لا تتناسب مكانتها مع مكانة أسرة الزوج . وبعد الطلاق تصبح بمبة راقصة مشهورة . ويقع والد زوجها فى غرامها ، ويتردد على منزلها ، هذا الأب لا يلبث أن يموت من الصدمة عندما يعلم بالحقيقة ، وتنتهى الأحداث هنا بشكل سعيد ، حيث يعود الزوج الدبلوماسى إلى زوجته الراقصة .

والجدير بالذكر أن السيناريو المكتوب لهذه الأفلام تختلف تفصيلاته تماماً عن السيرة الخاصة لكل هؤلاء الراقصات عدا امتثال التى عاشت وماتت بنفس التفاصيل ، وقد ذكر الناقد محمد السيد شوشة فى بعض كتاباته أن السيناريو المأخوذ لفيلم « شفيقة » قد استوحى من حياة راقصة أخرى هى « توحيدة » .

وقد قيل إن حسن الإمام قام بتأريخ أحداث مصر المعاصرة فى القرن العشرين من خلال حياة وممات الراقصات ، فهناك قصص وطنية فى دائرة هؤلاء النساء . وهناك حركات تحرر وطنى ومشاعر فياضة وقدرة على الحب والتضحية ، ولذا فإن المتفرج قد تعاطف مع هؤلاء النسوة فى قضاياهن واكتشف أن الراقصات ذوات أجسام جذابة وقلوب قادرة على الحب .

وهذه القصص قد كشفت جانباً آخر من حياة الراقصات السينمائيات ، فأغلبهن ضحايا لظروف اجتماعية ، وإذا كانت المرأة فى رواية « البعث » لتولستوى قد مارست الدعارة بعد أن غرر بها حبيبها الذى أصبح قاضياً ، فإن حسن الإمام يختار أن تكون « دلال المصرية » – لاحظ هنا إضافة الصفة الوطنية على المرأة – قد صارت راقصة ، وظلت نقية الجسد حتى عاودت اللقاء بحبيبها مرة أخرى .

والسينما المصرية لا تغفر أى خطيئة لنسائها ، ولذا فإن مصير الراقصات الساقطات دائماً هو الموت على الأقل على الشاشة ، أو السقوط السريع ،و البالغ المأساوية . فرغم مساحة الحب ، والوفاء التى رأينا عليها هؤلاء الراقصات ، فإنهن ينتهين بسرعة ، وفى مرحلة من العمر نراهن وقد أدمن المخدرات وتحولن إلى شحاذات ، معوزات ، مثلما آل مصير شفيقة القبطية ، وكأنما هذه الأفلام تؤكد أن راقصاتها قد عدن على بدء نفس البدء الذى جئن منه إلى عالم الشهرة والرقص .

وهناك فيلم عن راقصة أخرى أخرجه حسام الدين مصطفى هو «الجاسوسة حكمت فهمى» ، وقد أعطى الفيلم لهذه المرأة ملامح وطنية متسعة فأشركها فى بطولات لمقاومة الإنجليز ، والقبض على جاسوس ألمانى يحمل جنسية مصرية هو جون آبلر ، ومن المعروف أن السيناريو قد غير كثيراً من وقائع التاريخ ، وكأنما عز على السينما المصرية أن تظهر راقصاتها الحقيقيات مجرد صانعات متعة بالرقص فى الملاهى ، وجعلهن أيضاً صانعات مصائر أمة بأكملها .

وليس هناك مخرج فى تاريخ السينما المصرية وقف عند قصص الراقصات الحقيقيات ، مثلما فعل حسن الإمام ، وقد اختار راقصاته من العشرينيات، والثلاثينيات ، أما الراقصات اللواتى ظهرن بعد ذلك فأغلبهن معروفات على الشاشة ، بعضهن لا يزلن على قيد الحياة . ولذا فليست هناك نية لتقديم حياة أى منهن على الشاشة .

سعت بعض الراقصات لانتاج أفلام سينمائية يقمن ببطولتها ، وبالتالى بدا السيناريو كأنه يعاظم من دور الراقصة ، أو يعطيها مساحة أكبر للرقص ، وهناك أمثلة عديدة فى هذه المضمار ، لكن من المهم أن نتوقف عند نموذجين الأول : هو نجوى فؤاد والعديد من أفلام أنتجتها منها « ألف بوسة وبوسة ،

لمحمد عبدالعزيز ثم « حد السيف » لعاطف سالم ، ثم هناك « نور العيون » لحسين كمال الذى أنتجته فيفى عبده .

بالوقوف عند قصة فيلم « حد السيف » سوف نرى أن بطلها الأساسى وكيل وزارة اضطر أن يعمل عازفاً فى ملهى ليلى وراء راقصة من أجل زيادة موارده ، والقصة كما نعرف مأخوذة عن أحداث حقيقية ، أنتجتها السينما المصرية مرتين ، وفى المرة الأخرى يمارس وكيل الوزارة الشحاذة ، لكن فى فيلم تنتجه نجوى فؤاد ، فإن الأمور قد تغيرت بالطبع ، فعلى وكيل الوزارة أن يعمل عازفًا ليليًا وراء راقصة وأن يخفى هويته ، وشكله حيث يذهب إلى هناك فى الليل ، وفى بعض الأحيان منها مكالمة هاتفية ، وهو فى مكتبه بالوزارة .

وقد ولّد الفيلم قصة حب بين الراقصة ، وبين وكيل الوزارة وجعلها تتعاطف معه ، فهو الذى يصنع لها الإيقاع ، والفن . وهى تضحى من أجله ، ومن أجل سعادة أسرته كى تعيش فى أمان عائلى بعد ذلك .

أما الراقصة فى « نور العيون » فهى تنتقم من الرجل الذى قتل أباها على طريقة انتقام الكونت دى مونت كريستو ، وهى تدخل حياة هذا الرجل كى تجعله يفقد ثروته ويندم على فعلته ، وينتهى بنفس الطريقة ، ورغم أن الفيلم مأخوذ عن أقصوصة لنجيب محفوظ ، فإن الفيلم قد أضاف مجموعة من التابلوهات الراقصة ، كأن الجمهور جالس فى ملهى ليلى .

فى بعض هذه الأفلام صار الرقص مهنة للحياة ، وفتح البيوت ، والارتزاق ، والراقصة فى هذه الأفلام بمثابة امرأة لها وظيفة فى المجتمع ، مهما كانت قيمته ، ونظرة هذا المجتمع ، فالأسرة فى « خللى بالك من زوزو »

لحسن الإمام تعيش من عائد هز البطن . والراقصة فى « بدور » تصرف على أسرة وتقيم حياة ، كما أن الراقصة فى « شلة الأنس » ليحيى العلمى مسئولة عن أسرة ، وتذهب ليلاً إلى عملها مثلما يذهب أى موظف إلى وظيفته ، وذلك بصرف النظر عن قيمة هذه المهنة لدى الناس .

وفى « خللى بالك من زوزو » فإن الأم تقوم بتدريب الراقصات الشابات ، وهى مسئولة عن تعليمهن وذهابهن إلى الأفراح ، وهى توافق على أن ترقص فى إحدى الحفلات بناء على طلبات أصحاب الحفل ، الذين سيستخدمون هذا للسخرية منها ، وعنما تكتشف ابنتها الأمر ، فإن الأم تردد : « لقمة العيش مرة ، ح اعمل إيه » . وذلك باعتبار أن الرقص هو لقمة العيش ، مما يدفع بزوزو أن تكمل الرقص بدلاً من أمها ، حرصاً على تدبير هذه اللقمة ، ولأسباب أخرى خاصة بها ، وفيما بعد تقرر زوزو أن تترك وظيفتها كطالبة فى الجامعة ، من أجل أن تتفرغ للرقص ، باعتبار أن الوظيفتين لا تتقابلان فى نفس الدائرة الإجتماعية .

من المهم العودة دائماً عند الحديث عن راقصات السينما المصرية إلى أفلام حسن الإمام ، الذى بدا شغوفاً بالراقصات ، وأوجدهن فى أغلب أفلامه ، وإذا كنا قد أشرنا أنه أرخ للبلاد من خلال راقصاتها ، فإنه يمكن تأريخ الرقص فى السينما بشكل واضح فى الفترة التى عمل بها منذ نهاية الأربعينات وحتى بداية النصف الثانى من الثمانينات ، والراقصات فى أفلامه موجودات كحالات فردية ، أو جماعية ، فهن إما مجموعة من النساء العاريات الراقصات خلف الراقصة الأساسية فى اسكتشات عديدة من أفلام مثل « أنا بنت ناس » و « غضب الوالدين » و « الجسد » و « بنات الليل » وإما أنهن حالات فردية يمكن أن تقف عند كل واحدة منهن كقصة منفصلة فى الفيلمين الأخيرين ، ثم فى أفلام أخرى مثل « بنت بديعة » و « الكروان له شفايف » .

بل إن حسن الإمام عنما اختار قصة لنجيب محفوظ ، فإنه اختار حميدة التى تتطلع إلى الخروج من « زقاق المدق » كى تصبح راقصة ،وفى مشهد من أهم مشاهد الفيلم نرى راقصة محترفة ، جسدتها سامية جمال ، هى التى تقوم بتعليم حميدة كيف تكون راقصة ، وقد سارت هذه المرأة فى درب الغوانى فكانت بنت ليل أكثر منها راقصة فقط .

وقد امتلأت ثلاثية نجيب محفوظ السينمائية التى أخرجها حسن الإمام بعشرات الراقصات اللائى كان أحمد عبدالجواد يذهب إليهن فى المساء ، منهن زبيدة العالمة . التى تصير زوجة لابنه ياسين ، وتصبح واحدة من أهل المنزل . وقد أفرد الإمام للرقص والراقصات مساحة درامية أكبر بكثير من الموجودة فى الروايات الثلاث .

أما أفلام المخرج التى لم تخل من الرقص ، فهناك أيضاً « هذا أحبه وهذا أريده » ، و « الشيطانة الصغيرة » ، و « ابن مين فى المجتمع » و « دعاء المظلومين » وغيرها من الأفلام .

الراقصة امرأة ، وباعتبار أننا نقدم دراسة عن صورة المرأة فى السينما المصرية ، فإن صور الراقصة كامرأة بدت ثابتة ، وذات إيقاع متشابه من فيلم لآخر ، ورأيناها مرتبطة بالرجل بعدة صور ، فالمرأة هذه شابة فى أغلب أحداث الفيلم ، وكما أشرنا، فإن وجودها فوق عرش الرقص مرتبط بشبابها ، وتدفقها كراقصة . وهناك نساء عديدات منهن لهن جوانب أخرى ، فهناك راقصات أمهات ، وراقصات مناضلات ، وأخريات لعبن أدواراً فى حياة أشخاص مرموقين واخترن الظل .

ولكن مثلما وضعت السينما المصرية كافة نماذجها الإنسانية فى أطر ضيقة ، فإن المرأة الراقصة كانت موجودة فى أماكن بعينها ، سواء فى شارع

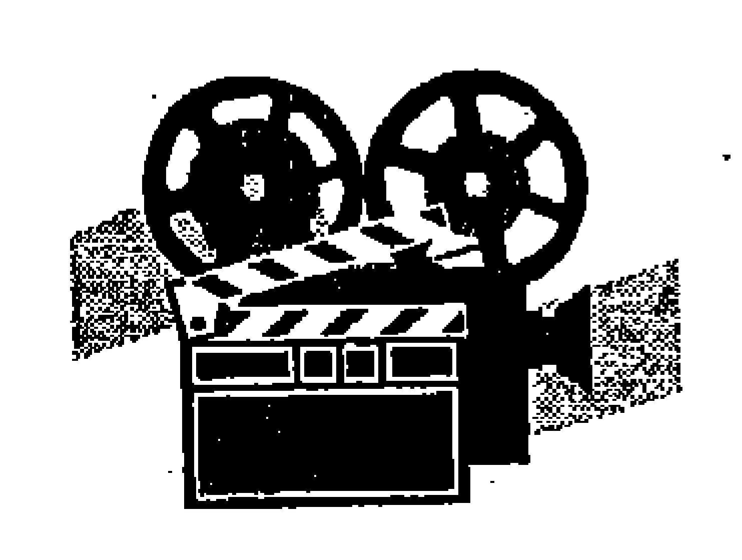
محمد على الذى يصدر العوالم إلى مختلف أنحاء كباريهات الهرم ، وعمادالدين ، وقد صورت بعض الأفلام هذا الشارع بمثابة مفرخة للعوالم ، ونظرت السينما المصرية لهؤلاء الراقصات باعتبارهن عوالم ، من أجل إحياء الأفراح ، ولذا فإن الأماكن التى عاشت فيها هؤلاء النسوة تكاد تكون متشابهة ، فحيث يوجد الرجل الباحث عن المتعة ، توجد الراقصة ، يمكنها أن تهز جسدها ولا مانع أن تقوم الكثيرات منهن بتدبير المتعة الحسية لهذا الرجل . وهى متعة عابرة زائلة ، هدفها المال ، وهو مال حرام فى أغلبه ، لذا فالحرام هنا عمل مركب ، وتبدو الأماكن التى ترقص فيها النساء ، إما قاتمة مظلمة ، أو هى فسيحة مثل بهو الفنادق الذى تقام فيه الأفراح .

وفى هذا المكان هناك ارتباط شرطى لوجود مثل هؤلاء النسوة .. بملابسهن المكشوفة ، وهناك ارتباط شرطى آخر لوجود فرقة غنائية أو موسيقية ، أحياناً مطرب شعبى . وكثيراً ما تنفرد الراقصة بالكاميرا وحدها .

راقصة السينما امرأة ذات مواصفات خاصة ، ثقافتها ومهارتها فى جسدها ، وهى غير متعلمة ، ولا تسعى لأن تتطور بشكل غالب ، تعرف تماماً مايريده الرجل منها ، وتبعاً لمنظور السينما لها ، فإنها مواطنة من درجة متدنية ، لا يميل الرجال للزواج منها ، مهما كانت البيئات الاجتماعية التى ينتمون إليها . وتبعاً لهذا التناقض والمسافات الاجتماعية فإن السينما كررت حدوتة الراقصة والزوج الثرى ، أو الرجل الشريف ، وتحاول المرأة إبعاد هذا الرجل عنها ، باعتبار أنها موصومة فى المجتمع ، وقد اتضح هذا فى أفلام عديدة مثل « بنات الليل » لحسن الإمام و « عزيزة » لحسين فوزى ، و « العيش والملح » لنفس المخرج ، و « حبيبى الأسمر » لحسن الصيفى وغيرها من الأفلام .

وقليلاً ما رأينا راقصة مثقفة ، ونقصد بالراقصة هنا التى تقوم بالرقص الشرقى ، فالدكتورة منال فى فيلم « سعيد مرزوق » تمارس الرقص كنوع من الانتقام من والدها الذى اكتشفت أنه يدير ملهى ليلى ، وهو الذى أوهمها دوماً أنه رجل تقى ورع . وقد أدى هذا إلى أن تنفصل عن خطيبها الذى يعمل فى السلك الدبلوماسى . كما قررت « زوزو » أن ترقص كنوع من الثأر لتدنى المنظور الاجتماعى للرقص ، وهى الفتاة الجامعية التى تواجه العديد من المتاعب فى الكلية والمنزل ، وترتبط عاطفياً بأستاذها فى الجامعة .

وهؤلاء الراقصات أغلبهن بلا جذور اجتماعية قد لانعرف لهن أسر يعشن فيما بينها ، وتبدو أغلبهن لقيطات ، أو هاربات من بيوتهن ، باعتبار أن مايمارسنه يجلب العار وقد أعلن والد شفيقة القبطية عن تبرأه من بنوة ابنته ، وأعاد إليها أموالها التى دفعتها له من قبيل المساعدة الاجتماعية ، كما غضبت أم حميدة على ابنتها رغم أنها الأم بالتبنى ، ورغم أنها فى أشد الحاجة للمال ، ومثلما نرى فإن أغلب هؤلاء الراقصات اللائى نعرف لهن أسر قد نزحن من الأحيان الفقيرة ، وقررن الصعود الاجتماعى فوق أجسادهن الراقصة .



الفصل الثانى

المطربة

استلزم وجود هذا العدد الكبير من المطربات فى السينما المصرية ، أن يتم تأليف قصص بعينها ، كى تناسب الأحداث التى يشاهدها الناس مع وجود مثل هذه المطربة ضمن وقائع الفيلم . وقد زاد من هذه الظاهرة انتشار أفلام الكوميديا الموسيقية ، والأفلام الغنائية فى السينما المصرية منذ أن نطقت هذه السينما عام ١٩٣٣ ، وحتى الآن .

وفى الكثير من هذه الأفلام ، كم الغناء تم دون أن تكون الشخصية الرئيسية مطربة ، فهى قد تغنى على الشاطئ وإلى جوار النهر أو بين الأشجار لكن بالنسبة للاستعراضات الكبرى التى كانت الأفلام تختتم بها أحداثها الكثير من الأفلام فإنه يستلزم أن تكون الشخصية الرئيسية فى هذا الفيلم مطربة .

ولذا ، فسوف نرى أن الكثير من الأفلام التى جسدتها مطربات كبيرات شهيرات قد اعتمدت فى حكايتها أن تكون الشخصية النسائية الرئيسية هى مطربة وذلك فى أفلام قامت ببطولتها كل من أم كلثوم وليلى مراد وشادية وصباح ونجاة . ولكن الغريب كما سنرى أن الكثير من هذه الأفلام كانت تعتمد على وجود امرأة تغنى فى أى وضع وأى مناسبة دون أن تكون الأغنية موظفة وكم قامت شادية على سبيل المثال بالغناء فى أفلام دون أن تكون مطربة فى الشخصية التى تجسدها بل أن نجاة التى دخلت السينما باعتبارها مطربة فإن مجموع الأفلام التى جسدتها مثل «غريبة» و «سبعة أيام فى الجنة» و «شاطئ المرح» و «ابنتى العزيزة» و «الشموع السوداء» لم تجسد فيها دور المطربة وأنها قد جسدت هذه الشخصية مرة واحدة فى فيلم «جفت الدموع» .

ورغم ذلك فإن هناك أكثر من فيلم جسدته أصحاب الأسماء المذكورة كانت المطربة هى الشخصية الرئيسية فى الفيلم ، وسنبدأ بالحديث عن أفلام أم كلثوم فقد كانت فيها جميعاً مطربة فى عصور مختلفة عدا فاطمة التى جسدت فيها شخصية ممرضة لكن هذا لم يمنعها من الغناء .. ولأننا بصدد الحديث عن المطربة فى السينما المصرية فإن « وداد » هى جارية تغنى لسيدها باهر . الذى يحبها دوناً عن بقية الجوارى . و « وداد » هنا فى الفيلم الذى أخرجه فريتز كرامب عام ١٩٣٦ ليست مطربة . رغم أن الطرب كان مفتاحاً أقوى للدخول إلى قلب السيد ، و « وداد » لم تعمل بالطرب مثلما حدث فى « دنانير » و « نشيد الأمل » . فدنانير ، على سبيل المثال فى الفيلم الذى أخرجه بدرخان عام ١٩٤٠ ، بدوية يتيمة ، وهبها الله صوتاً شجياً ، لفت أسماع الوزير جعفر البرمكى أثناء إحدى جولاته فى الصحراء ، فأصر على اصطحابها معه إلى القصر ، حيث قدمها إلى الخليفة هارون الرشيد فأعجب بصوتها ، أى أن دنانير كانت مطربة ذائعة الصيت فى عصرها ، تتكتسب من صوتها ، وهى شخصية تاريخية عاشت فى الواقع . وقد أصاب دنانير ما أصاب مكتشفها جعفر ، حيث فعلت الدسائس التى تحاك ضده فعلها عند الخليفة ، فنكل به وبعشيرته ، ولم يكتب لدنانير أن تستمر فى الغناء بعد أن انتهى عصر البرمكى فعادت مرة أخرى إلى عالم البدو الذى جاءت منه .

دنانير إذن يروى قصة صعود وهبوط نجمة غناء عربية ، تعلمت على يدىّ قطب الموسيقى إبراهيم الموصلى ، فتأصلت موهبتها ، وقد صور لنا الفيلم قصة حب بينها وبين جعفر ، وأن الرشيد طلبها بعد وفاة حبيبها فتعلن له أنها عاهدت نفسها ألا تغنى بعد جعفر .

وفى « سلامة » هناك مطربة أخرى تعيش حالة الصعود والهبوط ، فهى راعية غنم بسيطة وهبها الله صوتاً جميلاً ، يكتشفها أبو الوفا الذى يتخذها



أم كلثوم ومنسى فهمى فى « وداد »



ليلى مراد

جارية، وهو رجل ثرى. فتغنى فى القصور، وتصبح مطربة ذائعة الصيت، وهى تحب الشاب الورع عبدالرحمن. وتنتقل سلامة بين يدى أكثر من سيد تبعاً لصيتها كمطربة، وبعد «أبو الوفا» تنتقل إلى قصر ابن سهيل الماجن، ثم إلى قصر الخليفة، وفى كل هذه الأماكن تغنى بما سيناسب وقاره. ومثلما صعدت سلامة فى الفيلم الذى أخرجه توجو مزراحى عام ١٩٤٥ ، فإنها تفقد مكانتها عقب دخول الرجال فى صراعات من أجلها ، ووفاة حبيبها عبدالرحمن .

وبالإضافة إلى قيام أم كلثوم بدور المطربة التى عاشت فى عصور التاريخ، فإنها تجسد دور المطربة العصرية فى «عايدة» لأحمد بدرخان عام ١٩٤٢ و «نشيد الأمل» لبدرخان عام ١٩٣٧ وفى الفيلم الأول هناك فتاة فقيرة يعمل أبوها فى دائرة رجل ثرى وتحب عايدة ابن هذا الثرى الذى يعارض الحب وتشتهر عايدة كمطربة فتفرض موهبتها على من حولها أما فى الفيلم الثانى فهناك مطربة مشهورة كانت فيما قبل ربة بيت ويكتشف الطبيب الذى يعالج أختها حلاوة صوتها فيعهد بها إلى صديقه الموسيقى كى يعلمها أصول الغناء مثلما تعلمت دنانير على يد الموصلى ، ويقدمها للجمهور. وتصير آمال مطربة إذاعية شهيرة مما يدفع بزوجها إلى مطاردتها وابتزاز الأموال منها .

وكما نرى فإن شخصية المطربة التى جسدتها أم كلثوم قد عانت المزيد من المتاعب بسبب الرجال ولم تكن هذه الشخصية ملفتة للنظر بجمالها بقدر ما هى كنز ثمين تدر المال على من حولها ، وهى تدفع ثمن خلافات الرجال فى كل من «سلامة» و «دنانير» كما تدفع ثمن جشع زوجها ، ولم نر الشخصية التى تجسدها فاتنة ، أو مغرية ، كما لم يفتن بها الرجال عاطفياً . والحب الذى يربطها بالرجل ، برىء ، ملىء بالوفاء ، حتى وإن كانت جارية . وقد غنت أم كلثوم أغانيها فى هذه الأفلام وهى جالسة ، ولم نرها أمام ميكروفون إلا فى فيلم «عايدة» ، وهكذا فرضت شخصية أم لكثوم كمطربة

نفسها على الشخصية التى تجسدها ومثلتها فى الكثير من الأحيان باعتبارها راعية أو بدوية أو قروية تقوم بالغناء وترتفع أسهمها فى دنيا الطرب .

وإذا انتقلنا إلى الشخصيات التى جسدتها ليلى مراد كمطربة ، فإنه من بين ٢٨ فيلماً قامت فيها جميعها بالغناء، فإنها جسدت شخصية المطربة فى الأفلام التالية : « شادية الوادى » ليوسف وهبى ١٩٤٧ و « عنبر » لأنور وجدى ١٩٤٨ ، و « حبيب الروح » لأنور وجدى ١٩٥١ و « سيدة القطار » ليوسف شاهين ١٩٥٢، وهى أفلام قليلة العدد قياساً إلى ما قدمته المطربة ، واعتمادها على شهرتها فى مجال الطرب ، فليلى مراد قد غنت مع بداية السينما الناطقة فى فيلم « الضحايا » ، أما بقية الشخصيات التى جسدتها ، فهى البنت الشقية ، بنت البيوت الراقية .

وفى الأفلام التى جسدت فيها دور المطربة ، كانت مجبرة أن تمارس الغناء فى « عنبر » ، واعتبرت أن المجد الفنى الذى حققته فى « حبيب الروح » زائل قياساً إلى استقرارها العائلى ، وفى « سيدة القطار » هى المطربة التى كان عليها أن تختفى عن الأنظار بعد أن تصور الجميع وفاتها فى حادث انقلاب قطار ، وقد بدا مدى نظرة المخرج أنور وجدى إلى عمل المطربة فى « حبيب الروح » وذلك من خلال الحوار الختامى الذى دار بين الزوج ، وصانع النجوم فحسب الأحداث ، فإن الشهرة أفسدت ما بين الزوجين ، وقام الرجل بتطليق زوجته ، عقب تصوره أن هناك علاقة ما بينها وبين مكتشفها . وسوف نرى أن المطربة قد سارت إلى خارج المسرح ، رغم تصفيق الجماهير التى تنتظرها وبدت كأنها منومة مغناطيسياً وذلك فى طريقة مشيتها . وكأنها قد نامت من تأثير الحوار الذى دار بين الزوج ، ومكتشف النجوم: « الست لها بيتها يا أستاذ مهما كانت فنانة ، أو غير فنانة » . والمكتشف يعلن أن المجد هو الذى فى انتظار المرأة ، ولكن النهاية تكون لصالح الاعتزال ، وقد تنبأ هذا الفيلم بظاهرة

اعتزال المطربات ، والممثلات التى انتشرت فى السينما المصرية منذ منتصف الثمانينات ، وبدا الفيلم كأنه مصنوع بعد سنوات إنتاجه بأربعين عاماً تقريباً .

وقد رأينا المطـربة هنا دوماً فى حـالة صعود واكتشاف ، فهى زوجة مطيعة تحب زوجها الميكانيكى الذى يتصرف بسذاجة واضحة إلى أن يدخل فى حياتها الموسيقار ويرشحها للمجد الفنى وهذه المرأة التى تعانى من غيرة زوجها ورفضه أن تعمل فى الفن تجد نفسها فى مفترق طرق بين المجد والمنزل ورغم أن الزوج يعرف تماماً أنها لم تخنه مع الموسيقار فإنه يستأثر بها لنفسه. وتبدو المرأة غير سعيدة داخلياً ، رغم شهرتها كمطربة ، فتغنى للزوج الذى هجرها باعتباره « حبيب الروح » ، وعندما يأتى إليها فى غرفتها عقب الوصلة الغنائية الأولى ، تبدو متلهفة عليه ، خائفة أن يكتشف وجوده أحد .

أما المطربة فى « شادية الوادى » فهى تبدأ من الصفر ، حيث بدأت الأحداث بها وهى تبيع الفجل ، فتنادى عليه كى يشتريه الناس ، ويكتشف حلاوة صوتها موسيقار يبحث عن موهبة ، ويبدأ فى تدريبها على طريقة بيجماليون ، ويقع فى هواها ، ويصنع منها مطربة ناجحة ، لكنه لا يود الزواج منها بسبب عجزه الجنسى ويدفع بها إلى مطرب الفرقة الشاب . والمطربة هنا أيضاً أداة بين يدى مكتشفها الموسيقار ، فهو الذى يصنع لها المجد ، ويفرض عليها عواطفه ، ثم يفرض عليها من تحبه ، وهو يسعى للسيطرة عليها عن طريق التنويم المغناطيسى ، مثلما سعى الموسيقار للتأثير على ليلى فى « حبيب الروح » عن طريق قوة شخصيته وحلو كلامه .

إذن ، فالمطربة هنا أداة طيعة ، كما جسدتها ليلى مراد فى الأفلام الأربعة ، بين أيدى الرجال ، وقد تكرر ذلك فى كل من « عنبر » و « سيدة القطار » ، ففى الفيلم الأول وقعت تحت أيدى أفراد عائلتها الذين يسعون

للاستيلاء على ميراث أبيها بعد أن قتلوه نفسياً ، وقهراً ، ويضعونها فى قبو تبكى فيه بالغناء حظها ، ويكتشفها أحد مديرى الفرق الاستعراضية ، فيحاول الاستفادة منها ، بعد أن وقع كلاهما فى حب الآخر من أول نظرة .

وعنبر ليست مطربة محترفة هنا ، ولكنها تغنى اسكتش « اللى يقدر على قلبى » بعد أن وجدت مدير الفرقة فى مأزق بسبب تعنت مطربة الفرقة التى راحت تهدد بأنها لن تغنى ، لكنها لا تكتفى بالغناء على المسرح مرة واحدة بل أكثر من أغنية واستعراض .

أما فى « سيدة القطار » فهى فكرية المطربة ، المتزوجة من رجل يلعب القمار ، ولها منه ابنة صغيرة . وهى امرأة أيضاً مغلوبة على أمرها ، سواء قبل حادث القطار أم بعده ، فهى تنصاع لزوجها ، وتحاول أن تدبر له المال من أجل إرضاء نزواته فى الميسر . وهى تقرر السفر إلى أسوان من أجل حضور حفلات غنائية لتدبير المال ، وفى الطريق ينقلب القطار ، وتنجو المرأة من موت محقق ، وبعد نشر خبر وفاتها ، يسعى الزوج إلى صرف مبلغ تأمين عن حياة امرأته الراحلة ، وعقب اكتشافه أنها على قيد الحياة يمارس عليها ضغطاً وقهراً جديداً فهو يريد أن يبقيها ميتة أمام الناس ، وألا يعلن عن وجودها على قيد الحياة ، بل إنه يحرمها من الاتصال بابنتها لهذا السبب ، وتبدو المطربة فى قمة الخنوع ، والامتثال لأوامر زوجها ، وفى كافة مشاهد الفيلم نرى امرأة بلا هوية ، أو شخصية ، لا تتمرد ، ولا تطالب بأدنى حقوقها ، بل إنها تتسلل لرؤية ابنتها فى سريرها ، كأنها ترتكب عملاً خارقاً للقانون . فهى تقف خلف ستار فى غرفة الابنة ، وتبكى وهى تختلس نظرة إلى ابنتها التى لاتتذكرها .

بل إن المطربة حين تقرر مراجعة زوجها فإنه يحاول إحراقها كى تموت بالفعل ، ولكن يتم إنقاذها ، وحسب وقائع الفيلم ، فإن المطربة تترك عالم

الشهرة ، وتعيش فى بيت خادمتها السابقة ، ثم تمتد الأحداث التى لم نعد نرى فيها أى أثر للمطربة ، فالابنة نادية حين تكبر ، (تجسدها أيضاً ليلى مراد) فإنها لا تعمل بالطرب ، ونجد أنفسنا هنا أمام صعود وسقوط مطربة مشهورة ، ظلت مثل كل المطربات التى جسدتهن ليلى مراد ، خانعات بلا هوية لا يملن إلى التمرد ، أو إلى تحقيق الذات ، والرجل فى هذه الأفلام هو الذى يصنع المطربة ، كما أنه الذى ينجح فى إسقاطها عن عرش الغناء .

المطربة الثالثة التى نحن بصدد الحديث عنها هى شادية ، التى غنت فى الكثير من الأفلام باعتبارها صاحبة صوت حلو وليست مطربة مثل فيلم «موعد مع الحياة» لعزالدين ذوالفقار ، وقد عرف أن شادية قد توقفت عن الغناء فى الكثير من الأفلام التى مثلتها منذ بداية الستينات ، واعتمدت على أدوارها كممثلة ، بشكل لفت النظر إلى فنانة متميزة فى هذا المجال ، وهى ظاهرة لم تتكرر كثيراً فى عالم الطرب ، سواء الرجال أو النساء ، ولكن هناك مجموعة من الأفلام جسدت فيها شادية دور المطربة الاستعراضية ، أو الباحثة عن فرصة فى عالم الغناء ، ونحن لا نجرى حصراً دقيقاً هنا خاص بالمطربة ، أسوة بما حدث مع أم كلثوم ، وليلى مراد ، ومن بين هذه الأفلام : «ليلة العيد» لحلمى رفلة ١٩٤٩ ، «ساعة لقلبك» لحسن الأمام ١٩٥٠ ، « أنا وحبيبى » لكامل التلمسانى ١٩٥٣ ، «لحن الوفاء» لإبراهيم عمارة ١٩٥٥ ، «زقاق المدق» لحسن الإمام ١٩٦٣ « معبودة الجماهير » لحلمى رفلة ١٩٦٧ و « أضواء المدينة » لفطين عبدالوهاب ١٩٧٢ .

ولا تتباين صورة المطربة فى هذه الأفلام فنحن إما أمام فتاة تبحث عن فرصة للشهرة أو أمام مطربة شهيرة تتعرض لأزمة عاطفية فى « ليلة العيد » تحاول مع شقيقيها البحث عن وظيفة كمطربة فى إحدى الصالات ، ولكنها

تتعرض لمتاعب بسبب أمزجة صاحبى الصالة فأحدهما يفضل بنت بلد تغنى بالمصرية والثانى يودها لبنانية وعلى الفتاة فى كل الأحوال أن تحاول إرضاء الطرفين وتنجح فى إبهار كل منهما والطرب هنا وظيفة لجلب المال لأشخاص يعانون من ضائقة مالية ولهذا فإن الغناء فى الصالة ليس سبب الشهرة بقدر ما هو وظيفة متواضعة فالفتاة تتعرض لمعاكسات من كل من صاحبى الصالة ولولا تدخل شقيقتها فى الوقت المناسب لكانت العواقب وخيمة .

وبعض أدوار شادية كمطربة صيغت فى إطار كوميدى ، كما أنها فى أغلب هذه الأدوار كانت البنت الخفيفة الدلوعة مثل « ساعة لقلبك » حيث تنتمى لأسرة تميل إلى البهجة والسعادة ، والغناء طوال ساعات النهار ، والليل . وفى « أنا وحبيبى » هى المطربة الشهيرة التى يسعى أحد المعجبين للاقتراب منها ، ويسعى مدير الفرقة إبعاده عنها سواء بالدسائس أو بأى حيلة تتراءى له . حتى فى فيلم « لحن الوفاء » فإنها المطربة الصغيرة التى تتمتع بخفة ظل ، وهى تحاول رمى شباكها على المطرب الرئيسى فى نفس الفرقة ، وتنجح فى أن توقعه فى حبائلها ، بل أنها تفعل ذلك مع موسيقار الفرقة ومديرها ، وتستطيع أن تصبح بالفعل مطربة الفرقة ، بعد أن كانت مجرد كومبارس ، مما يثير من غيرة زميلاتها ، وسرعان ما يتجه الفيلم إلى إتجاه آخر ، حين يطلبها الأستاذ للزواج بعد أن أحبها وتسبب عواطفه المشبوبة نحوها فى إرباك الفرقة لبعض الوقت حتى تتوازن الأمور .

وفى « أضواء المدينة » رأينا أيضاً صعود مطربة ستعمل فى فيلم استعراضى ، فهى تتنكر فى مظهر إحدى الأميرات ، من أجل إقناع المخرج أنها تلائم الدور . وسعاد فى هذا الفيلم لم تكن مطربة قدر ماهى ممثلة ، ولذا فلن نتوقف عندها طويلا .

إلا أن الدور الذى جسدته فى « معبودة الجماهير » قد بدا مغايراً فهى فنانة مسرحية فى المقام الأول كما أنها مطربة استعراضية ولكنها ليست مطربة بالمعنى المفهوم مثلما رأينا ليلى مراد . إذن فشادية قد جسدت دور الممثلة أكثر مما جسدت دور المطربة . وفى هذه الأدوار فإن المغنية بدت امرأة كل طموحها هو الغناء أو تحقيق مكان تحت الشمس وهذه المطربة قد تكون بلا أسرة أو عائلة تحتمى بها مثلما رأينا فى «معبودة الجماهير» و «لحن الوفاء» .

ولعل صباح أكثر مساحة فى التعامل فى أدوار المطربة فى السينما المصرية وأيضاً فى مجموع أفلامها اللبنانية وذلك باعتبار أن الأدوار التى تجسدها تعتمد فى المقام الأول على وجود مطربة وخاصة فى أفلامها أمام فريد الأطرش مثلما فى «بلبل أفندى» لحسين فوزى عام ١٩٤١ و «الآنسة ماما» لحلمى رفلة عام ١٩٥٠ أمام محمد فوزى ثم فيلم « لحن حبى » لبدرخان عام ١٩٥٣ و «إزاى أنساك» لبدرخان ١٩٥٦ . وجسدت دور المطربة أيضاً فى «سلم لى ع الحبايب» لحلمى حليم ١٩٥٨ «مهرجان الحب» لمحمد سلمان عام ١٩٥٩ و « حبيب حياتى » لنيازى مصطفى عام ١٩٥٨ و « العتبة الخضراء » لفطين عبدالوهاب عام ١٩٥٩ ، كما جسدت شخصية فنانة شهيرة فى «طريق الدموع» لحلمى حليم عام ١٩٦١ و « نار الشوق » لمحمد سالم عام ١٩٧٠ و « ليلة بكى فيها القمر » لأحمد يحيى عام ١٩٨٠ ، هذا بالإضافة إلى مجموعة أفلامها اللبنانية ومنها « لبنان فى الليل » و « فاتنة الجماهير » و « حبيبة الكل » .

وكما نرى فإن لصباح نصيباً وفيراً فى مجموع الأفلام التى جسدت فيها دور المطربة وفى أغلب هذه الأفلام نحن أمام نجمة شهيرة أو محاولة لصعود مطربة جديدة بأى ثمن . وقد مزجت الشخصية التى جسدتها بين الممثلة والمطربة مثلما حدث فى «بلبل أفندى» ومن بين أدوارها كفتاة تسعى إلى تحقيق حلمها لتكون مطربة مشهورة هناك «الآنسة ماما» حيث تعمل خادمة فى منزل مطرب مشهور ساعية إلى الزواج منه كى يحقق لها الشهرة والمجد

والفتاة لم تصبح هذه المطربة المنشودة إلابعد مجموعة من المقالب التى دبرتها للموسيقار المطرب وبالتالى فإننا لم نر قصة عن حياة مطربة بقدر ماهى عن فتاة طامحة فى الغناء حتى وإن حققت ماتريد بعد أن تزوجت من حبيبها .

وفى « إزاى أنساك » لبدرخان تمكنت فتاة مشابهة شديدة الفقر من الصعود ، بعد أن تسللت إلى الاستوديو الذى يعمل به مطرب مشهور ، يبحث عن نجمة غنائية لاستعراضاته الجديدة ، وهذه الفتاة هى فى الأساس « عالمة » تغنى فى الأفراح من أجل أن تحقق بعض المال لزوج أمها الذى يبتز منها النقود ويصورها الفيلم وكأنها « قليلة الأصل » فكل ما تبغيه هو الشهرة وهى وصولية ما ان يرتفع نجمها حتى تتمرد على مكتشفها وتكون سبباً فى إفساد حفلاته التى تعاقد عليها بل أنه يفشل فى العثور على مطربة أخرى لتكون نجمة الفرقة وقد كانت فريسة لمكيدة ضد المطرب من عشيقته القديمة فنجحت المكيدة فى كشف طبائعها النفسية وكيف غيرتها الشهرة وجذبتها الأموال .

والغريب أن هذه الفتاة ، ما ان تسقط ، وتكاد تعود سيرتها الأولى ، كمطربة أفراح شعبية ، حتى يتم انتشالها مرة أخرى ، وتتصالح مع المطرب . وقد كان هذا أحد الأفلام القليلة التى تم فيها تصوير المطربة كامرأة شريرة وصولية ، إذا استثنينا بعض الأدوار القصيرة والتى جسدتها زينات صدقى فى أفلام من طراز « عنبر » .

وإذا كانت المطربة هنا انتهازية ، ووصولية ، فإنها فى بقية الأفلام تكافح من أجل الوصول إلى الشهرة ، وتبدو دوماً تلك الفقيرة المعدمة التى تنتظر أى فرصة للنجاح ، مثلما حدث فى « سلم لى ع الحبايب » فهى ترفض الزواج من المعلم بطيخ الذى يمكنه أن يلحقها كمغنية فى فرقته الغنائية ، لأنه يكبرها فى السن ، ولا تحبه ، كما أنها ترفض الزواج من شاب فى مثل سنها ، باعتبار أن الزواج سيكون عقبة فى طريق الشهرة ، وأثناء مكيدة من الأم تبعد بها

المطربة عن ابنها يصعد نجم الفتاة فى عالم الغناء . وحين يعرف الابن الحقيقة يعود إلى الفتاة ويتزوجان كما أن الشخصية التى جسدتها صباح فى «العتبة الخضراء» هى أيضاً لمطربة ناشئة تبحث عن فرصة تسقط بين يدى نصاب .

وهناك أفلام عديدة كانت فيها الشخصية التى جسدتها صباح مطربة فى قمة مجدها ، وتمر بتجربة حب وزواج فاشلة مثلما حدث فى « طريق الدموع » و « نار الشوق » و « فاتنة الجماهير » ، لكن أهم هذه الأفلام هو « ليلة بكى فيها القمر » فهى المطربة الشهيرة حنان والتى تعد مصدر جاذبية للعديد من الرجال من حولها ، خاصة صاحب شركة الإسطوانات ، ولكنها تقع فى حب مخرج مبتدئ ، عائد لتوه من الخارج ، وهو الذى يبحث عن فرصة ، وتتكرر هنا قصة « إزاى أنساك » من منظور مقلوب .

فالرجل هو الذى يتمرد على حبه ، بعد أن يتعرف عليها ، وتحبه ، ويتزوجان ، فتتعدد علاقاته النسائية وتراه فى أحضان إحداهن ، وإذا كان المطرب قد غفر للمطربة هفوتها فى فيلم بدرخان ، فإن المطربة هنا تتفرغ لفنها بعد أن انفصلت عن زوجها الخائن ، ونراها وسط الجماهير التى تصفق لها ، وتستقبلها بكل الترحاب .

ومن المعروف أن هذا الفيلم مقتبس عن فيلمين أمريكيين ، فى أحدهما « مولد نجمة » لم يتمكن الزوج من أن يطاول شهرة زوجته ، فأدمن الخمر والنساء ، ومات . أما فى الفيلم الثانى فإن الجمهور قد أشعل الشموع فى إحدى الحفلات تكريماً للمرأة وتعاطف مع أزمتها العاطفية . وقد التزم فيلم أحمد يحيى بالمعالجة الثانية التى قامت ببطولتها بربارا ستريساند عام ١٩٧٧ .

صباح إذن مطربة ، كانت تعمل فى السينما باعتبارها المطربة التى عليها أن تغنى فى أى صورة ، وليس هناك فيلم عملت به دون أن تغنى ، مثلما حدث مع شادية ، وقد جسدت أكبر عدد من الأفلام التى تجسد فيه أى مطربة هذه الشخصية ، وقد تملكت قدرتها من الموهبة ، والجمال ، مما يجعلها

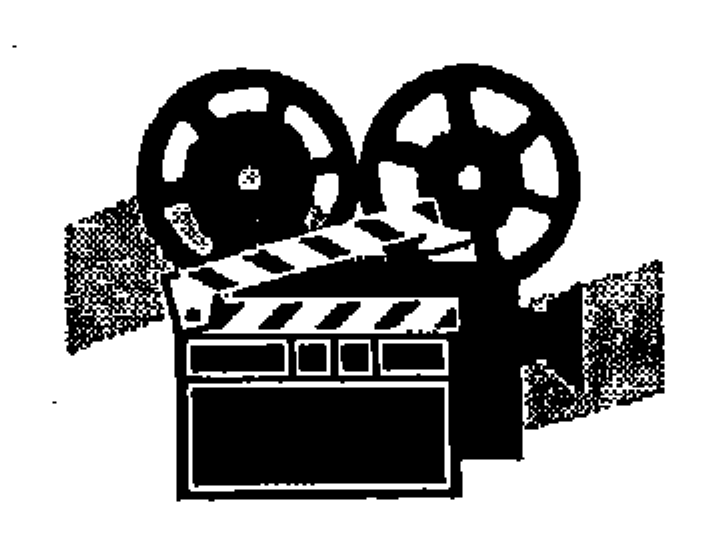
دوماً فى هذه الأدوار ، وقد بدا فى أفلامها أنها جسدت شخصية المطربة بكل جوانبها العاشقة ، والشهيرة ، والباحثة عن فرصة ، وأن هناك قصة حب قد تعرقل مسيرتها فى طريق المجد ، أو تكون دافعاً لتحقيق ما نراه .

ومثل هذه القصص تناثرت فى أفلام عديدة عن حياة مطربات سواء قامت بالبطولة هنا نجمات طرب ، أو ممثلات عاديات ، فهناك الكثير من الممثلات اللاتى قمن بأدوار مطربات تبحثن عن الشهرة ، وتم تركيب أغنيات مطربات حقيقيات على غنائهن ، مثلما حدث فى « رابعة العدوية » مع نبيلة عبيد ، ومع يسرا فى أول أفلامها « قصر فى الهواء » لعبدالحليم نصر ١٩٨٠ ، الذى تقوم فيه بدور سحر التى يكتشف الموسيقار الكبير عزيز موهبتها فى الغناء أثناء إحدى الحفلات فيتبناها وتصبح مطربة مشهورة ، وفى عالم الشهرة تجد نفسها محاطة برجال يفرضون عليها عواطفها لكنها تظل وفية لقصة حب قديم انتهت بالانفصال عن الحبيب ، وسحر هنا مثل المطربة فى « سلم لى ع الحبايب » تتزوج فى النهاية من الحبيب الذى أحبته قبل الصعود إلى المجد .

وهناك ظاهرة معروفة فى السينما المصرية حيث غنت مطربات شهيرات على ألسنة نجمات سينما فى بعض الأفلام فبعد أن تمت الاستعانة بسعاد محمد لتمثل وتغنى فى فيلم « أنا وحدى » لبركات ، فإن السينما استعانت بصوتها ليتم تركيبه على حركة شفتى عايدة هلال لتغنى فى « شهيدة الحب الإلهى » لعباس كامل ١٩٦٢ ، وشفتى سميرة أحمد فى « الشيماء » لحسام الدين مصطفى ١٩٧٢ ومن ناحية أخرى كشفت السينما عن موهبة غنائية لممثلات مثلما حدث مع سعاد حسنى فى أفلام استدعت فى البداية أن تكون صاحبتها موهوبة تعمل فى عالم الغناء والتمثيل مثل «صغيرة على الحب» و «فتاة الاستعراض» و «المتوحشة» وبعض اسكتشات « خللى بالك من زوزو » لكن نفس الممثلة غنت فى فيلم «أميرة حبى أنا» وهى الموظفة فى إحدى الشركات .

وقد جسدت السينما قصص العديد من حياة المطربات الشهيرات فى تاريخ الغناء المصـرى ، مثل فيلم « ألمظ وعبده الحامولى » لحلمى رفلة ١٩٦٢ و « سلطانة الطرب » عن « منيرة المهدية » لحسن الإمام ١٩٧٩ ، وعن ليلى مراد فى « طريق الدمـوع » وأفلام عن مطربات عرفن فى التاريخ مثل « الشيماء » و « رابعة العدوية » و « دنانير » و « سلامة » .

وبشكل عام ، فكما أشرنا فى البداية ، فإن انتشار موجة الأفلام الغنائية ، وأيضاً وجود هذا العدد من نجمات الطرب الشهيرات فى الساحة قد دفع بالمؤلفين إلى كتابة قصص أفلام كثيرة عن حياة المطربات من أجل أن تتلائم مصداقية القصة ، مع الغناء الذى نراه فى الفيلم ، وقد كان ذلك سبباً فى تكرار القصص من فيلم لآخر ، ونمطية ظهور حياة المطربة ، وكما رأينا فإنها أفلام قليلة تلك التى رأينا فيها المطربة وقد صارت أماً ، واعتزلت الغناء ، وواجهت الشيخوخة ، وبدت السينما كأنها تتعامل مع أهل الطرب باعتبار أن النساء دائماً فى قمة المجد وفى شباب دائم .



الفصل الثالث

الممثلة

تعاملت السينما المصرية مع الممثلة باعتبارها امرأة من الطراز الأول ، لعدة أسباب ، ومن خلال مناظير متعددة ، أولها أن الممثلة لابد أن تكون أنثى جميلة شابة ، تجذب الأنظار ، ولها قلب تحب به ، مثلما تحب الشخصيات التى تمثلها فى الأدوار العديدة التى تؤديها . كما أنها قد تكون امرأة عادية لها متاعبها ومعاناتها أسوة بأى امرأة عادية .

وفى كل الأفلام المصرية التى رأينا فيها الممثلة بمثابة الشخصية الرئيسية فإن التمثيل كان بمثابة مهنة للمرأة ، قد تؤثر على بعض سلوكها ، ومصير حياتها ، لكن الجزء الغالب من الحكاية حول امرأة ، مثل بقية النساء ، لديها المتاعب ، والمعاناة فى دروب حياتها .

وتنحصر القصص التى عن المرأة الممثلة فى الأفلام المصرية غالباً فى نوعين من التمثيل ، الأول هو الأداء المسرحى . والذى رأيناه فى أفلام عديدة جسدته ليلى طاهر فى « وثالثهم الشيطان » لكمال الشيخ ١٩٧٨ وشادية فى « معبودة الجماهير » لحلمى رفلة ١٩٦٧ . و « شباك حبيبى » لأنور وجدى ١٩٥١ . وغيرها من الأفلام .

أما الممثلة السينمائية فقد كان حظها أوفر فى السينما المصرية ، وتباينت صورها فى أفلام عديدة منها « مع الذكريات » لسعد عرفة ١٩٦١ ، « صانع النجوم » لمحمد راضى ١٩٧٦ ، و « لعبة الست » لولى الدين سامح ١٩٤٦

و « نشيد الأمل » لأحمد بدرخان ١٩٣٧ و « حتى نلتقي » لبركات ١٩٥٨ ، و « قبل الوداع » لحسين الوكيل ١٩٨٦ . وغيرها من الأفلام .

وقد يدخل فى هذا الإطار الممثلات اللاتى يعملن فى إطار استعراضى فى مسرحيات استعراضية ، وهن مطربات فى المقام الأول ، وهناك أفلام عديدة فى هذا المضمار ، وقد لا نتوقف عندها كثيراً ، إذ أن المرأة هنا مطربة أكثر منها ممثلة ، ومن أشهر هذه الأفلام « حكايتى مع الزمان » لحسن الإمام ١٩٧٢ و « وحبيب الروح » لأنور وجدى ١٩٥١ ، و « انتصار الشباب » لبدرخان عام ١٩٤١ .

وبالنظر إلى هذه الأفلام ، فسوف نكتشف أن هناك صلة وثيقة بين القصص التى تمثلها المرأة على الشاشة ، أو على خشبة المسرح ، وبين قصة تعيشها خارج دائرة عملها ، أى فى حياتها الشخصية . ولعل أبرز مثال واضح هو « وثالثهم الشيطان » كنموذج لممثلة تعمل على المسرح ، وخاصة فى مسرحية « هاملت » لشكسبير ، أما فى فيلم « حتى نلتقى » فهناك ممثلة سينمائية تحاول جاهدة ألا تقع فى الحب خاصة حين يكون الحب سبباً للتفرقة بين زوجين يمثلان أسرة ، وبينهما طفلة ، فإذا بها تقع فى قصة حب مشابهة لنفس القصة التى سبقت أن فرقت بين أبويها .

وأبطال هذين الفيلمين يعملون بالتمثيل ، ربما بالوراثة ، وهذا التمثيل الذى يجلب المال ، والمكانة والشهرة ، هو أيضاً سبب للمعاناة والمتاعب فالممثلة « نوال » فى فيلم « وثالثهم الشيطان » تفاجأ أن الممثل الذى يقوم بدور ابنها فى مسرحية هاملت ، قد قام بخنقها فعلاً ، وهو يتعامل معها باعتبار أنها تسلك فى حياتها نفس سلوك أم هاملت التى ساعدت فى قتل زوجها من أجل أن تفسح لهما الفرصة فى الالتقاء . وقد كان على نوال أن تجسد نفس

أغلب راقصات هذه السينما ، ومن المشاهد الأولى فى فيلم « قبل الوداع » ، نعرف أن هذه الممثلة الحسناء شيرين (يسرا) تعانى من مرض عضال فى المخ .

وتصور هذه المشاهد الأولى كيفية حياة الممثلة ، خاصة المهنية ، فهى ما إن تؤدى مشهداً فى الأستوديو حتى تنسلخ من الشخصية التى تجسدها لتعود إلى شخصيتها الحقيقية ، ومثلما حدث فى « حتى نلتقى » فإن هناك زملاء لها فى الاستوديو يطاردونها عاطفياً ، ولكن قلبها لا ينفتح لزميل من نفس المهنة ، وكما حدث لآمال فى « نشيد الأمل » ، فإنها تحب الطبيب الذى تتردد عليه لمعالجتها من الصداع الذى يصيبها ، هذا الطبيب يكتشف أن ما أصاب الممثلة هو ورم خبيث فى المخ .

والسقوط هنا فى حياة الممثلة هو الموت الذى ينتظرها ، فالطب الذى يمثله زوجها عاجز عن مساعدتها ، وإذا كانت هناك عملية تنجح فى البداية ، فإن الورم يتمكن من الممثلة فى المرة الثانية وتموت ، وهى فى قمة حبها ، وتألقها المهنى .

إذن فسقوط الممثلة هنا سقوط قدرى ، غير مأساوى مثل سقوط الراقصة ، أما فى « معبودة الجماهير » فقد رأينا سهير فى قمة عطائها الفنى ومجدها ، حين دخل إلى حياتها ممثل مبتدئ . فكان يحبها دون أن يأمل حتى أن تعرف إسمه، ويكتشف إبراهيم أن النجمة الأولى فى الفرقة تكن له نفس الحب . وتبدو حياة هذه الممثلة الخاصة بالغة الأهمية للصحافة التى تتلصص على سهير وهى تركب الدراجة مع حبيبها ، وتخرج معه إلى كورنيش النيل ، وقد تخلت عن مظاهر النجومية ، فتعيش كفتاة بسيطة ، تتعامل مع الحب بكل مالديها من مشاعر فياضة . ثم تتطور الأحداث ، فتذهب فى مشهد مبهر إلى منزل

حبيبها الفقير ، ونحن لا نرى صعود الممثلة هنا ، لكننا نحس أنها جاءت من نفس العالم الفقير .

وهبوط الممثلة يبدو مؤقتاً ، وذلك بسبب حالتها النفسية . وأبطال الفيلم جميعاً يعملون فى مجال الفن ، خاصة التمثيل ، فالمرأة التى جاءت لتخبرها ليلة عقد قرانها أنها الزوجة المريضة لإبراهيم ليست سوى ممثلة مغمورة ، تتعرف عليها سهير فيما بعد كراقصة متواضعة فى إحدى الصالات ، وسهير دائماً محاطة بالصحافة ، والمنتجين ، والمخرجين ، ولكن نجمها يأفل بسبب مشاعر الحب الفياضة التى أخفقت عن غير إرادتها ، وفى نفس الوقت الذى يصعد فيه نجم حبيبها ، فإنها تعاقر الخمر ، وتهتز صورتها أمام جمهورها ، وهى تمثل على المسرح .

والسقوط هنا مؤقت ، حتى تكتشف حقيقة المؤامرة ، فتحاول مصالحة حبيبها الذى صعد نجمه ، وفى مشهد الخاتمة ، فإننا نرى الجمهور يصفق لها ، بعد عودتها ، وتفاجأ بدخول إبراهيم عليها خشبة المسرح من أجل مساندتها ، هذا الحبيب الذى حاول مؤازرة حبيبته فى محنتها دون أن تدرى ، وذلك كى تكون دوماً معبودة الجماهير .

ومصير الممثلة هنا يختلف كثيراً عما حدث لآمال فى « حتى نلتقى » ، فهى تكتفى بنجاحها السينمائى كممثلة ، أما سهير فقد هدمها فنياً فشل حبها . وكاد أن يقضى عليها تماماً . وعلى كل فهو تصور ساذج ، ليس فقط فى علاقة الممثلة بفنها بسبب حبها المحطم ، بل أيضاً فى الأسلوب الذى كشف لنا به الفيلم أنها أحبت ممثلاً مبتدئاً بشكل شفاهى .

إذن ، ففى حياة كل هؤلاء الممثلات، فهناك قصة حب يعتمد عليها الفيلم ومهما كانت مهنة الحبيب فإن هذه العلاقة تؤثر كثيراً فى حياة الفنانة ،

وبمجرد وقوع الممثلة فى قصة حب ، فإنها تتحول إلى امرأة عادية ، تتألم ، أو تبدو سعيدة ، مثل أى امرأة تقع فى الحب . وفى هذه القصص تبدو مدى قوة المرأة لتحمل المتاعب التى تأتيها عن طريق الحب . وتتباين قوة كل امرأة حسب مصير القصة العاطفية التى تعيشها ، وأغلب قصص الحب تنتهى لمصلحة المرأة . لكن فى هذه القصص هناك أكثر من رجل يحوطون بالممثلة . أحدهم ، غالباً من خارج مهنتها ، هو الذى تحبه ، وترتبط به ، والثانى من عالم التمثيل بشكل خاص، أو من نفس المهنة ، وهو الذى يمثل المرحلة العابرة فى حياتها .

وباستثناء بعض الأفلام التى ذكرناها ، فإن الحبيب الذى يصبح زوجاً فى فيلم « حكايتى مع الزمان » هو رجل أعمال ، ينجح أن يلف شباكه حول المطربة ، والممثلة الاستعراضية ، وينجح فى أن يصير زوجها ، وحبيبها ، وهو الذى يحاول أن يزيد من لف شباكه حولها بعد أن تتزوج وتنجب منه ، فيمنعها من الاستمرار بالتمثيل ، ويكون عائقاً لسفرها إلى خارج البلاد كى تقدم عملاً استعراضياً فى لبنان ، وتتفسخ العلاقة بين الزوجين ، لتكون فرصة لنمو علاقة إعجاب ، أو حب ، عابرة بين الممثلة ومخرج الفرقة الاستعراضية وتتطور هذه العلاقة إلى أعلى مدى ، لكن ابنة الممثلة تنجح فى النهاية فى لم شمل الزوجين .

وقدكان الحبيب غالباً من رجال الأعمال ، أو الأثرياء فى حياة الممثلة مثلما رأينا فى « انتصار الشباب » ، ولأننا هنا أمام مطربة ، قبل أن تكون ممثلة ، فسوف نتجاوز الحديث عن هذا الفيلم إلى عمل آخر ، والممثلة فى « لعبة الست » أحبت رجلاً من خارج الوسط الفنى ، وكادت أن تقترن برجل أعمال ، أو شخص ثرى ، جسده بشارة واكيم ، دون أن تحب أحداً من أبناء مهنتها .. وفى « إسماعيل يس فى الطيران » أحبت الممثلة طياراً وكانت فخورة

به للغاية ، وهى تكرر دوماً أنها تعشق الطيار فى حبيبها ، حتى إذا اكتشفت أنه راهن عليها ، انتبذته ، حتى تعتدل المواقف فى النهاية .

وفى « نشيد الأمل » أحبت المطربة الممثلة طبيباً ، مثلما أحبت شيرين فى « قبل الوداع » طبيبها وأحبت آمال كاتباً فى « حتى نلتقى » ، لم تعرف هويته فى البداية ، وأوهمها أنه السائق ، وظل يعاملها بسخرية حتى اكتشفت أمره ، أما الممثلة فى « شباك حبيبى » فهى تحب رجل أعمال يهمها فى المقام الأول المحافظة عليه .

لكن هناك قصص حب بين زملاء نفس المهنة فى أفلام أخرى ، مثل « معبودة الجماهير » و « مع الذكريات » و « صانع النجوم » . فهناك قصة حب تتولد فى هذا الفيلم الأخير بين النجمة الشهيزة سهام وجدى ، وبين ممثل مسرحى مبتدئ ، يبحث لنفسه عن فرصة نجاح فى عالم السينما . إنها نفس العلاقة القديمة بين ممثلة مشهورة ، وممثل سيصبح نجماً ، ومثلما رأت سهير شيئاً جذاباً فى إبراهيم الكومبارس ، فإن سهام ترى رجولة وفحولة فى سعيد . فتفرضه على بطولات أفلامها ، مثلما فرضت سهير حبيبها فى فرقتها . وبالفعل فإنه بعد أن يصير نجماً على يد الممثلة الشهيرة ، فإنه ينفصل عن خطيبته ، ويصير الزواج عملاً دعائياً لفيلم جديد يقوم ببطولته .

والفيلم عن صعود وهبوط ممثل ، أكثر منه عن ممثلة . فهذه الفنانة بدت أشبه بدمية تتحرك تبعاً للأحداث . وما تلبث أن تختفى كى تهتم بالنجم الذى يحاول صانع النجوم الاستفادة من اختفائه وموته الظاهرى من أجل تهافت الجماهير على مشاهدة آخر أفلام نجمها الراحل .

وفى « مع الذكريات » نتوغل تماماً فى عالم التمثيل السينمائى ، ففى داخل استوديو ، يتم تصوير فيلم تقوم ببطولته الممثلة إلهام ، وفى أثناء مشهد

تمثيلى تقتل فيه الممثلة ، يفاجأ الجميع أن الرصاصة كانت حقيقية ، ونعرف فيما بعد أن هذه الممثلة قد دفعت ثمن خيانتها لزوجها ، حيث قام عامل الاستوديو بتبديل رصاصة « فشنك » بأخرى حقيقية . إذن فنحن هنا أمام زوجين ممثلة تموت مقتولة فى فيلم سينمائى مصرى .

ويعكس هذا أن أغلب ممثلات السينما المصرية يتسمن بطيبة ، ووضوح فى الموقف ، والسلوك ، وأنهن لا يملن إلى أن يكن من الشريرات ، ولذا فالممثلة الخائنة ، أو الشريرة ، أو المنحرفة أقل تواجداً ، وغالباً ما تعطى السينما لهذه الأدوار هامشية ، وإذا كانت الممثلة كاميليا فى فيلم « حافية على جسر الذهب » لعاطف سالم ١٩٧٧ ، قد أنهت حياتها بالانتحار ، بعد أن قتلت عزيز الذى حاول إفساد حياتها ، فإنها كانت فى هذا الفيلم ضحية لمطاردة هذا الرجل الذى ظهر فى حياتها منذ بدايتها كممثلة . فهو يريد الاستحواذ عليها ، وبالتالى فإنه يفسد علاقتها مع حبيبها المخرج أحمد سامح الذى اكتشفها .

إذا كانت السينما المصرية قد استوحت حياة بعض الراقصات وحولتها إلى أفلام ، وحدث ذلك أيضاً مع بعض المطربات مثل « منيرة المهدية » ، فإن الأفلام التى تحدثت عن نجمات السينما اللاتى عرفتهن الشاشة كن قليلات ، وأمامنا عدة نماذج لا تمثل ظاهرة ، ففى فيلم عن حياة أنور وجدى باسم « طريق الموع » أخرجه حلمى حليم عام ١٩٦٢ رأينا مطربة وممثلة أقرب إلى ليلى مراد ، وجسدت ليلى فوزى نفس دورها فى الحياة كزوجة سابقة لأنور وجدى ، وذلك دون الإشارة المباشرة لأبطال القصة الحقيقيين ، أما القصة التى كتبها إبراهيم الوردانى باسم « حافية على جسر الذهب » فرغم أن اسم البطلة هنا هو كاميليا وإسم المخرج هو أحمد سامح ، بما يشير إلى أحمد سالم ، فإن قائمة أفلام كل من الممثلة والمخرج الممثل تؤكد أنهما لم يعملا معاً ، وبالتالى فرغم أن هناك إشارة بأننا أمام قصة عن الممثلة كاميليا ، فإن ما شاهدناه على

الشاشة يختلف تماماً عن قصة حياة كاميليا كما نشرتها الصحف ، والكتب عن صعود ، وموت كاميليا الممثلة .

وفى فيلم « الجاسوسة حكمت فهمى » فإننا لا يمكن اعتبار أن هناك فيلماً عن ممثلة ، فقد عرفت حكمت كراقصة ، ثم دخلت التاريخ المعاصر بدورها كجاسوسة فى قضية جون آبلر ، ولم تمثل سوى فى فيلم سينمائى واحد ، وبعض الأدوار الصغيرة ، كذلك فإن بديعة مصابنى لم تشتهر كممثلة سينما بسبب أدوارها القليلة .

وفى فيلم « طريق الدموع » تغيرت أسماء الممثلات الحقيقيات اللائى نعرفهن ، فأصبحت ليلى مراد هى سامية المطربة الشهيرة التى يسعى الممثل المبتدئ ، أشرف إلى أن يشاركها أولى بطولاته السينمائية . وبالفعل فإنه يتمكن من تحقيق نجوميته معها ، ويتزوجها ، ورغم أن الشخصية الرئيسية هنا للممثل ، الذى ينفصل عن زوجته بعد أحداث مثيرة فإن الممثلة المطربة صباح هى التى جسدت شخصية المطربة سامية ، أما ليلى فوزى فقد جسدت دورها الحقيقى فى الحياة بأن تزوجت من الممثل فى بداية الخمسينات .

وقد كشف الفيلم أن الممثلة هنا وسيلة تحقيق الشهرة والنجومية ، لدى الرجل الساعى إلى طريقه نحو المجد ، وبين الفيلم علاقة الفنان بالمرض ، فمات وحيداً ، ورغم أهمية نجومية كل من سامية وليلى فى السينما المصرية ، فإنهما صارتا ثانويتين قياساً إلى محورية الممثل الرئيسى .

وعن قصة حب ربطت بين فاتن حمامة وعمر الشريف ، قدم محمود ذوالفقار فيلمه « القبلة الأخيرة » عام ١٩٦٦ . وقد كانت التجربة بالغة الغرابة ، فالمخرج يقدم قصة بطلها الرئيسى هو أخوه الذى كان قد رحل قبل إنتاج الفيلم

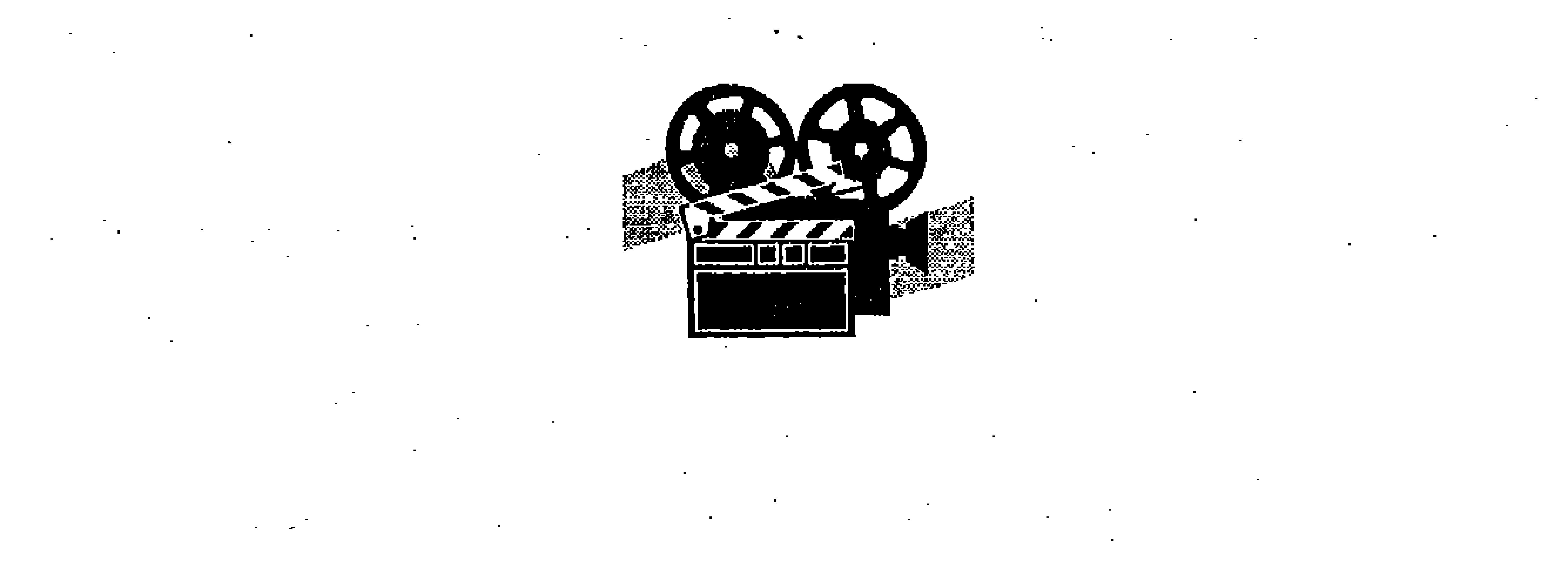
بثلاثة سنوات فقط . وجاء بنجمة وزوجها كى يجسدا شخصيتين أقرب فى صفاتها إلى كل من فاتن حمامة وعمر الشريف ، لكن السيناريو الذى كتبه إبراهيم الوردانى قد غير كثيرا فى الأحداث ، فمن المعروف أن قصة الحب التى تولدت بين فاتن حمامة وعمر الشريف ، حدثت أثناء تمثيل فيلم « صراع فى الوادى » ليوسف شاهين ، وأن الإثنين لم يعملا فى فيلم من إخراج عزالدين ذوالفقار ، الزوج السابق لفاتن ، إلا فى نهاية الخمسينات ، أى بعد أن صار النجمان زوجين .

ولأن أبطال الفيلم كانوا على قيد الحياة أثناء العمل به ، عدا الزوج المخرج ، فقد تم تغيير الأسماء ، وبعض الأحداث ، منها أن قصة الحب التى تتولد بين نجمة سينمائية ، وممثل مبتدئ تمث تحت أعين الزوج ، وتتطور وقائعها ، وقد دارت أغلب أحداث الفيلم فى أجواء السينما والأستوديوهات ، ورأينا الممثلة التى تمتثل لعواطفها ، فتبدو حالمة ، وتحطم كافة القواعد من أجل الفوز بالفنان الشاب الذى أحبته ، فقد أدركت أن زوجها المخرج كان يحبها باعتبارها الممثلة المشهورة ، التى يمكنها أن تجسد أدواره ، أكثر مما هو يحبها كزوجة . وقدأشار المخرج إلى الكاميرا ، والبلاتوه من حوله فى المشهد الأخير من الفيلم ، وهو يردد : سأتزوج هؤلاء .. فأنا أعيش من أجلهم .

وبالنظر إلى الفيلمين الأخيرين ، اللذين تم اقتباسهما من قصص نجوم كبار عرفتهما الجماهير ، فإن الفيلم الأول قد تناول حياة ممثل منذ بداية طريق الشهرة ، حتى مماته ، ومر الفيلم على الممثلات التى عشن فى حياته ، أما « القبلة الأخيرة » فقد توقف عند حادثة بعينها فى حياة مخرج ، أو فلنقل فى حياة ممثلة شهيرة ، ومن الواضح أن الشخصية الرئيسية فى هذا الفيلم هو المخرج الذى انتهى الفيلم عنده ، بعد أن فازت زوجته السابقة الممثلة بحبيبها ، وتزوجت منه . وصار نجماً مثلها . وكان عليه أن يتفرغ للإخراج .

وهناك فى فيلم « القاهرة ٣٠ » رأينا مشهداً حقيقياً ، تم تصويره بالألوان ، ضمن أحداث الفيلم ، فقد رأينا هنا بهيجة حافظ تظهر فى أحداث الفيلم ، باعتبارها ممثلة شهيرة فى عام ١٩٣٠ وهى السنة التى بدأ فيها عرض فيلمها الأول زينب ، فى مارس من نفس العام ، وكانت قبل هذا الفيلم شخصية مشهورة ، يجابه أهلها ظهورها على الشاشة بأى ثمن .

وقد تكررت ظاهرة ظهور الممثلة فى بعض الأفلام شخصيتها الحقيقية ، فى أفلام عديدة مثل الشخصية التى جسدتها نادية لطفى فى « أضواء المدينة » كضيفة شرف ، ولكن يبقى السؤال أن أكثر هؤلاء الممثلات كن من النجوم فى السينما ، ولم تهتم حكايات الأفلام بالحديث عن ممثلات الظل إلا فى القليل النادر . فمن الواضح أن نجمات السينما أكثر جاذبية فى قصصهن من الكومبارس ، أو صاحبات الأدوار الصغيرة ، ولذا فإن الأفلام التى صورت الرجال الكومبارس أكثر عدداً ، ولا يكاد يوجد فى القائمة التى أمامنا عن المرأة الكومبارس إلا أسماء قليلة منها « إسماعيل يس فى الطيران » على سبيل المثال . فالممثلة النجمة يجب أن تكون ذات جمال ساحر ، أبدى ، وهى مثل ملكة النحل تجذب حولها الذكور ، لكل منهم قصته ، هى لا تنتقى من هؤلاء الذكور إلا من يستحق أن يخفق له قلبها المفعم بالإعجاب .



الفصل الرابع

نساء شهوانيات في السينما

فى قصص الحب التقليدية البريئة يعرف العشاق ما يمكن تسميته بالحب من أول نظـرة وهو حب أثيرى لاتفسـير له ولكن هنـاك شـيئاً مايتولد بينهم وهو حب برئ طـاهـر من الصـعب أن تفصل طرفيه أى قوة مهما كانت .

ولكن فى قصص السينما المصرية ، هناك علاقـة من نوع آخر مفادها الشـهـوة من أول نظرة ، أى أن عـينى المرأة عنما تسقطان على رجل ، فإن رغـبـة جنسيـة عارمـة تدفع المرأة إلى عـشق الرجل ، وقـد تكون هذه النظرة الأولى متبادلة بين الطرفين ، لكنها فى أغلب الأحيان نظرة أحادية ، تأتى من طرف المرأة ، والتى تـقرر إلقاء شباكـهـا على الرجل ، والوقـوع به فـى حبـائل شهوانيتها ، أياً كانت مقاومته .

وهذا النوع من العلاقـة يمثل الطرف النقيض للحب البرئ المولود بين عاشقين آخرين ، وهناك سمات خاصة تجمع هذا الحب الشهوانى الذى تولد فى جسد المرأة ، قبل أن يتـولد فى قلبهـا ، فهو يجب أن يتسم بالإشبـاع الجنسى فى المقام الأول ، وعليه فيجب أن يكون الرجل جذاباً ، ولديه القدرة الجنسيـة من أجل إشباع هذه المرأة كلما طلبت ذلك .

وهذا الحب الشهوانى يتولد فى جسد امرأة لا تعرف الرومانسية ، وكثيراً ما تتسـم بشـر ملحوظ فى قصص السينما المصرية ، فهو حب هائج كـالثور ، لا يعـرف سوى الرغـبة فى الارتـواء ، وتبدأ حكايتـه بعينى المرأة ، وقـد ألقت نظرة فـاحـصة على الرجل الـذى سيقع بـين براثنهـا ، ومن خـلال مـا تتمـتـع بـه من خـبرة سابقـة ترى أنه الرجل المناسب للفـراش ، وقـد بدا ذلك واضـحاً فى

النظرات الأولى التى ألقتها شفاعات على إمام وهو يشد الثور فى فيلم « شباب امرأة » ، فعندما تخرج النسوة وتصرخن ، بسبب البغل الذى كاد أن يقتل رجلاً وتبدو شفاعات صاحبة السرجة ثائرة ، فإنها تعاين الشاب الذى بدا فى كامل فتوته ، وسرعان ما تدرك أنه رجلها القادم .

وشفاعات كما نعرف من سياق القصة بالغة القوة الحسية ، وقد أهلكت من الرجال الكثير فوق فراشها ، وعندما تجحظ عيناها نحو إمام ، فإنها ترقبه ، وهو فى غرفته يصلى الفجر حيناً ويستذكر دروسه حيناً آخر ولأنها قررت أن تجلبه لنفسها فإنها لا تتورع أن تطرق عليه الباب وهى بقميص النوم ، وتطلب منه بعض الأمور ، وأمام مثل هذا الجسد الملتهب ، هناك إمام وهو شاب بكر محروم جنسياً ، ولم يذق من قبل طعم النساء ، خاصة الملتهبات الجسد .

وهذه المرأة الشهوانية تجمع العديد من الصفات الأخرى المتوحشة ، مثل سلاطة اللسان وقوة الشخصية ، وهناك مشهد بالغ الدلالة على ما تحمله المرأة من لهيب فى جسدها ، حين تتقلب مع ساعات الفجر الأولى ، بينما يؤدى إمام شعائره اليومية قبل صلاة الفجر ، فهى تمد رجلها حتى تلامس شباك السرير ، وتتقلب على وجهها ، وعند مواجهة الشاب فى يوم آخر ، فإنها تقف أمامه وتكاد أن تضعف قبالته .. ثم هى فى يوم ثالث تتلصص عليه وهو نائم ، فترى جسده العارى . فتتجه للمرآة ، تسوى شعرها ، ونسمع موسيقى خاصة توحى بأن المرأة فى قمة شهوانيتها ، وتتسلل إلى حجرة الشاب وتطرق عليه الباب ، وتبدو لهجتها مليئة بالنعومة والرغبة ، بل أنها تعتذر له ، وتقترح عليه الذهاب معها لزيارة مقبرة زوجها الراحل .

وقد بدت العلاقة مليئة بالشهوانية ، فأوقظت الشاب على ما يسمى بلهيب الجسد ، وهناك فى قصص مماثلة ، لا بد أن تكون فى حياة الشاب علاقة بريئة أخرى ، مثل التى ربطت بينه ، وبين الفتاة سلوى التى يتردد على منزلها ، باعتباره ابن أسرة تنحدر من قريتها .



هدى سلطان وحسين رياض وأمينة رزق فى « نساء محرمات »



تحية كاريوكا بطلة « شباب امرأة » مع زكى طليمات

وقد تكررت مثل هذه العلاقة بنفس الشكل فى فيلم «نساء محرمات» لمحمود ذوالفقار ١٩٥٩ والمرأة الشهوانية هنا سبق لها العديد من التجارب المشابهة وهى متزوجة من رجل عجوز يبدو خاملاً جنسياً لذا فإنها عندما تنزل إلى الحانوت الذى يملكه زوجها تشاهد ربيبه ويلتهب جسدها لمجرد رؤيته وتقرر أن ترمى الشباك عليه فتتصل به هاتفياً وترتعد فى حبائلها من خلال أكثر من اتصال به ويصبح عشيقها تأتيه إلى غرفته فوق السطوح ، دون أن يعرف أنها زوجة الرجل الذى قام بتربيته ولكنها هى التى تعرف ذلك .

وهنا أيضاً قصة حب رقيقة تربط بين شاب وبين فتاة أخرى ، هى فى الحقيقة ابنة المرأة التى يعاشرها عندما يود خطبتها ، فإن العاشقة الزوجة تقف لهذا الزواج المرتقب بالمرصاد ، وتسعى إلى إفشاله بأى ثمن .

كما رأينا مثل هذه المرأة الشهوانية فى فيلم آخر لنفس المخرج وهو « رنة الخلخال » عام ١٩٥٥ . وتكاد تكون فى نفس العالم فلواحظ شابة متفجرة بالأنوثة ، متزوجة من كهل عجوز ، وتسعى بكل ما لديها من شهوة إلى إيقاع ابن زوجها بعد أن اقترنت بالأب بشكل شرعى ، وقد رمت لواحظ بكل ما تتمتع به من إغراء نحو الشاب وقد استبدت به الشهوة ولكن الشاب لم يستجب لهذه المرأة ، وفى مقابل الزوج الكهل الفاقد الرجولة ، فإنها تجد نفسها أمام رجلها المنشود جنسياً ، وهنا يدرك الأب ما يعتمل فى جسد امرأته الشابة ، فيسرع بتزويج ابنه وذلك ليبدأ صراع جديد داخل المنزل .

والتشابه المقصود به هنا ، هو وجود امرأتين بين رجل يملك فتوة وقوة ، ولذا فإن المؤامرات تحاك من حوله ، كى تنتهى الأحداث بمأساة أشبه بقصص الأساطير اليونانية ، فهناك مشهد تستقدم فيه لواحظ ابن زوجها ، كى تكشف له عن جسدها ، بحجة أن أباه قد ضربها ، ويكاد الفتى أن ينهار ويستسلم ، لكنه شاب يتسم بالتقوى مثل إمام ، وحسب أحداث الفيلم ، فإن زوجة حسان تكون فى مكان قريب تستمع إلى الحوار الدائر بين المرأة الشهوانية ، وزوجها ، فتسقط فوق الأرض ، مما ينقذ الشاب من السقوط الفعلى .

إذن ، فالشهوة من أول نظرة مرتبطة فى المقام الأول ، من خلال الأفلام السابقة بالحرمان الجنسى ، أو بعدم القدرة على الإشباع . وسوف تتكرر نفس الشخصية عند ممثلات بأعينهن ، من فيلم لآخر فقد جسدت هدى سلطان ، دور زوجة الأب فى « نساء محرمات » لتصير زوجة الأخ فى « امرأة فى الفريق » ١٩٥٨ ، أى قبل عام من إنتاج الفيلم السابق . والشهوانية هنا صفة ملتصقة بالزوجة التى تعيش فى بيئة صحراوية ، وهى تحمل أيضاً اسم لواحظ الذى ربطه السينمائيين بالمرأة الشهوانية ، هناك فيلم لحسن الإمام عام ١٩٥٨ بنفس الإسم كانت فيه لواحظ عاهرة ، وهذه المرأة الشهوانية فى فيلم عزالدين ذوالفقار ، لا تشتهى فقط شقيق زوجها صابر ، والذى كثيراً ما يبدو مكشوف الصدر أمام المرأة ، ولكنها أيضاً تغازل رجال القرية .

وقد وضع الفيلم كافة المشهيات والممنوعات أمام المرأة الشهوانية ، فهى التى تتلصص على الرجل المليء بالفتونة ، وهو نائم عارى الصدر فى سريره وتدخل عليه غرفته ، وتطلبه جسدياً ، لكن هذا الأخ يقاوم كل رغبة داخلية لديه ، خاصة أنه محروم عاطفياً ، فليست فى حياته امرأة ، سوى تلك الغجرية التى تجسدها آمال فريد التى تبدو علاقته بها سطحية .

ولا شك أن وجود قرابة من الدرجة الأولى بين هذه المرأة الشهوانية ، والرجل الذى تتوق إلى مضاجعته يجعل من القصة عملاً أقرب إلى المآسى اليونانية ، المليئة بالمحارم . وفى الأفلام التى أمامنا فى هذه الدراسة ، يوجد رجل آخر فى طريق المرأة الشهوانية ، فهناك زوجة مليئة بالشبق فى أفلام مثل « غروب وشروق » لكمال الشيخ ١٩٧٠ و « لا يزال التحقيق مستمراً » لأشرف فهمى ١٩٧٩ ، والمرأة تقع فى هوى رجل هو صديق زوجها ، هى تعرف ذلك ، والعشيق لا يعرف فى الفيلم الأول ، ولكنه يتعمد أن تمتد أحبال الخيانة فى الفيلم الثانى ، أما الزوج فهو آخر من يعرف .

ومديحة فى « غروب وشروق » امرأة متزوجة ، شأن أغلب النساء الشبقات فى الأفلام المصرية . ولكنها تعانى من زوج ضعيف الشخصية ، ولذا

فإنها ترمى بشباكها على صديق زوجها الطيار عصام ، وتتصل به ، وتصير زوجته ، تذهب إلى شقته دون أن يعرف حقيقتها . والعلاقة بين الطرفين قائمة على الإشباع الجنسى فى المقام الأول ، وتبدو مديحة راغبة دائماً فى الرجل الذى تذهب إليه ، ولا يكشف لنا الفيلم عن علاقتها بزوجها الذى يكتشف الأمر ، دون أن يعرف أن العشيق هو صديقه عصام ، فيذهب إلى شقة الخيانة ، ويجرها بقسوة تمهيداً لطلاقها .

أما فى فيلم « ولا يزال التحقيق مستمراً » .. فإن زينب امرأة مليئة بالشبق الجنسى ، والطموح الاجتماعى ، تنعى حظها الذى أوقعها فى طريق زوجها حسين ، وهو مدرس بسيط ، لذا فإنها سرعان ما ترمى بشباكها على مدحت صديق زوجها وهو شاب ملىء بالقوة ، وقد جاء معه من السفر للخارج بالثروة الذى يشبع طموح أى امرأة نهمة للمال . وقد صور الفيلم علاقة زينب بعشيقها مليئة بالجنس ، فهى تذهب إليه فى عوامته ، تلك العوامة التى تصير مسرحاً لجريمة قتل العشيق فى نهاية الأحداث ، وتستمر هذه العلاقة بين الطرفين ، لا يكتشف أحد أمرها ، حتى تنمو علاقة بريئة بين مدحت وبين شقيقة الزوج ، وكما نرى ، فإن نفس الأسباب القديمة تتكرر ، وتؤول مصير الخونة إلى الجريمة ، فزينب تقتل عشيقها بالرصاص حين تعرف أنه سيتزوج فتاة أخرى ، ولذا فإنها تبلغ زوجها بالحقيقة .

ويهمنا هنا الإشارة أن أغلب نساء السينما الشهوانيات ، قد انتهت علاقتهن الجسدية بالرجل الذى ألهب هذه الأجساد نهاية مأساوية ، سواء كنا أمام تراجيديا أشبه بالأساطير اليونانية ، مثلما حدث فى « شوق » لأشرف فهمى ١٩٧٧ ، أو مثلما حدث لندى فى فيلم « نزوة » لعلى بدرخان ١٩٩٦ ولكننا سنرجع مرة أخرى إلى مسألة أن السينما المصرية تضع ممثلاتها عند أدوار معينة ، فقد تكرر ظهور نادية الجندى فى دور المرأة الملتهبة الجسد ، التى تثير شهوة الرجال فى الكثير من أفلامها ، ابتداء من « بمبة كشر » ،

و« عالم وعالمة » و« أنا المجنون » ، و« الجاسوسة حكمت فهمي » و« شهد الملكة » ، وفي هذه الأفلام لم تكن المرأة الشبقة محرومة جنسياً ، مثلما رأينا في أحداث فيلم « شهد الملكة » .

ولكن في فيلم « رغبة متوحشة » رأيناها امرأة متزوجة ، من رجل مات في السجن ، تعيش في صحراء بعيدة عن الحياة مع ابنتها ، وشقيقة زوجها الأكبر منها سناً ، وكلتا المرأتان تعانيان من حرمان جنسي ، لذا فإن وصول رجل غريب كي يعيش معهن في نفس المنزل يوقظ فجأة كل الأحاسيس الجنسية المدفونة ، وعندما تسقط أعين النساء الثلاث على الرجل فإن المرأتين على الأقل تدركان أنه سيكون رفيق الفراش في أقرب وقت ، وبالفعل فإن هناك صراعاً عاطفيّا يتولد بين الثلاث نسوة من أجل امتلاك الرجل الذي لا يتورع أن يعزف على وتر العواطف المتوحشة ، والجسدية لديهن جميعاً ، بمن فيهن الإبنة ذات الستة عشر ربيعاً .

ووصول الرجل هنا إلى حياة هؤلاء النسوة يوقظ الرغبة المتوحشة داخل كل منهن ، وقد تكررت نفس القصة مرة ثانية في فيلم « الراعي والنساء » ، وفيه جسدت يسرا دور شقيقة الزوج الذي مات في السجن ، وقد جسدت يسرا دور المرأة المتوحشة جنسياً في أكثر من فيلم ، ومن أبرزها على سبيل المثال دور « ندى » في « نزوة » .

وهناك مشهد في هذا الفيلم يؤكد على ما سوف ينمو من حب شهواني بين ندى وصلاح ، وذلك حين تنظر من خلال فتحة جهاز قياس مساحة إلى الرجل ، فيقوم الجهاز بإبراز مفاتن المهندس في عينيها ، وتقرر أن تدخله حياتها ، وهذه المرأة ذات تاريخ شهواني ، سبق أن تزوجت من رجل آخر ، يطاردها من أجل إعادتها إليه ، لكنها ترفض ذلك ، أما المهندس ، فهو متزوج من امرأة أخرى ، وخلال فترة غياب الزوجة في المصيف تنمو علاقة بالغة الشهوانية بين الطرفين ، تبدو ملامحها في الشكل الذي تم تصويره فيها ، فهي

امـرأة ملتـهـبـة ، عـصـرية المزاج ، والأسلوب ، تمارس الحب فى الحـمـام ، والفراش وبكل مـالديها من تلذذ ، لذا فإنهـا تتحول إلى وحش كاسر عندما تحس أن رجلهـا مل علاقـتـه بهـا ، وأنه قرر العـودة إلى امرأته ، وتطارد الرجل فى البداية ، حتى إذا أحست أنه من المستحيل أن تستقيم عـلاقـتها الأولى فإنها تصل إلى التهديد بالسلاح ، وخطف الإبنة .

وكما نرى فإن بين المرأة الملتهبة ، وعشيقها توجد امرأة أخرى ، ولكن هناك أفلام أخرى كانت المرأة تنتقل بين أسرة الرجال للاستشفاء الجنسى بأى ثمن ، مـثلما حـدث فى « امـرأة وخـمـسـة رجال » وتكشف الزوجـة أمـر هذه العلاقـة ، فتطردها ، وهذه المرأة الشبقة تتزوج فيما بعد من رجل عـجوز ، وتسيطر عليه ، ولكنها تنفصل عنه جنسياً ، كى تدخل فى حياتهـا أكثر من رجل ينامون فى فراشها .

وقد صور الفيلم هذه المرأة كـأشد مـا تملك الأنثى من شهـوانية ، فـهى تلتقط أى فحل يناسبها كى ينام فى فراشها ، بعد أن تعقد عليه عقدا عرفياً ، كأنها بذلك تعطى للجنس شرعيـة رغم أنها متـزوجـة من رجل آخر ، وهناك مشاهد عديدة مليئة بالشهـوة والإغراء ، سواء بالنسبـة للموظف الذى أصبح زوجـهـا ، حيث يعلن عن ضـعفـه الجنسى فـتطلقه ، ثم هناك رجل آخـر ملئ بالفتوة ، والعضلات المنفوشة ، وهذه الشخصية سبق لفيفى عبده أن جسدتها فى أفلام عديدة مثل « نور العيون » ، و « القاتلة » ، و « الصاغة » .

والمرأة الشهوانية كما صورتها السينما المصرية فى الأفـلام السابقة ، تبدو ذات مفاتن بارزة ، وقوة أنوثة ، طاغية تلفت الأنظار إليها ، كما تلتفت عيناها إلى أجساد الرجال المليئة بالفحولة ، وقد جسدت هذه الشخصية ممثلات من طراز تحية كاريوكا ، وهدى سلطان ، ونبيلة عبيد ، ونادية الجندى ، وفيفى عبده ، وسعاد حسنى ، وشادية .

وفى فيلم « الطريق » بدت كـريمة امـرأة بالغـة القـوة الجنسيـة . أحـست

برجولة صابر عندما نزل الفندق الذى تقيم فيه مع صاحبة زوجها العجوز ، وهناك مشاهد تعبر عن البركان الجنسى الذى تعانى منه ، فى غرفتها الصغيرة، ولذا فإنها تدخل غرفة النزيل صابر كى تروى عطشاً حاداً يستبد بجسدها ، وقد صور لنا الفيلم صابر الرحيمى رجلاً مليئاً بالذكورة ، لذا فإن نصف جسده الأعلى يمتلئ بالشعر ، وترتدى كريمة ملابس فاتنة ، ولكن ليس فى حياة هذه المرأة رجل واحد كما نتصور ، فهى متعددة العلاقات ، لذا فإنها تدفع بصابر أن يقتل زوجها ، من أجل أن تنفرد بعشيقها الآخر .

كما جسدت شادية دور الفتاة الطموح التى يمكنها أن تبيع كل علاقاتها الأخرى من أجل تحقيق حلمها ، ورغم أنها عذراء فى فيلم « زقاق المدق » وغير متزوجة ، فإن نظرتها إلى الرجل الذى جاء أيام الانتخابات بدت مليئة بالشهوة ، فهى « تتمايع » حين تصعد السلم ، ولا ترفع عينيها عنه عندما يجلس لعدة أيام أمام المقهى المقابل ، ولا تكف عن « التقصع » حين يمشى وراءها ذات يوم ، وتكون علاقته بها بداية لسقوطها فى علب الليل ، وحسب الفيلم ، فإننا لم نر علاقة جنسية بين حميدة وبين الرجل الذى جذبها معه إلى الهاوية ولكن كان هذا فاتحة الدخول بالمرأة إلى عالم ماجن ، بالغ الشهوانية .

وبالإضافة إلى السمات التى ذكرناها عن المرأة الشهوانية ، فإن هناك كثيرات من النساء لا يشتهين رجلاً واحداً فقط ، بل هناك عدة رجال ، مثلما حدث فى « امرأة وخمسة رجال » و « زوجة لخمسة رجال » لسيف الدين شوكت ١٩٧٠ . وفى فيلم « الأخوة الأعداء » لحسام الدين مصطفى ١٩٧٦ فإن لولا امرأة متعددة العلاقات ، تمتلك فندقاً فى الفيوم ، يتردد الرجال على سريرها ، ومن بين هؤلاء القرمانى الأب الذى يهيم بها عشقاً ، ولكنها فى لحظة ما تتولد شهوة وشوقاً إلى إبنه توفيق . وتنجح فى جذب الشاب إلى عالمها ، ويبدو مدى ما تتمتع به من حسية لدرجة تدفع توفيق أن يهجر خطيبته ، وهى فتاة رومانسية حالمة من أجل بولا .

وبدخول توفيق إلى عالم تلك المرأة الشهوانية ، فإنها قامت بهجر كل ماضيها، ورفضت كل رجال سبقت معاشرتهم ، من بينهم القرماني نفسه ، وقد أدى هذا إلى تفاقم المشاكل بين توفيق وأبيه .

وليست كل النساء الشهوانيات في السينما المصرية خائنات ، فهناك بعضاً منهن يتمتعن مع أزواجهن في المقام الأول . أو يمارسن الشهوة وشبقتها دون أن يرتبطن برجل ، مثلما في أفلام « أبو الدهب » لكريم ضياء الدين ١٩٩٦ و « بخيت وعديلة » بجزئيه لنادر جلال عامي ١٩٩٥ ، ١٩٩٧ ، و « زوجة رجل مهم » لمحمد خان ١٩٨٨ .

ففي الفيلم الأول ، تنمو علاقة اشتهاء جنسي بين جمالات شقيقة المهرب « أبو الدهب » ، وتبدو كم هي شبقة جنسية في أدائها ، وهي امرأة متزوجة لا تعرف أحداً غير سعد ، لذا فإنها تسعى للزواج منه ، ويعترض أخوها بحجة أن « سعد » موظف لديه مما يضطرها إلى الزواج منه . أي أن المرأة هنا لا يوجد في حياتها سوى رجل واحد ، يشبع جسدها الملتهب ويجيد العزف على أوتارها الحسية ، ولذا فإنها تضرب علاقتها بأخيها عرض الحائط .

وفي نفس الفيلم ، هناك علاقة حسية أخرى بين « أفكار » والتي ترمي بنفسها في طريق أبو الدهب فتلهب له فراشه وتنجح في أن تسلبه كل ممتلكاته بحيلة نكتشف بعدها أن كل ما حدث من تدبير أفكار وعشيقها وأنها قد نجحت في مثل هذا الأمر من قبل أكثر من مرة مع عشاق سذج آخرين .

وفي ثنائية « بخيت وعديلة » اجتمعت الشهوة ، والمال والحرمان الجنسي والاجتماعي فوق فراش رجل وامرأة مارسا كافة أنواع المجون في علاقتهما ، عندما وقعت ثروة مالية ضخمة في طريقهما ، فامتلكاها ، وراحا يعوضان بها كل السنوات السابقة من الحرمان ، وعديلة في الفيلمين امرأة شديدة الشبق ، ففي الجزء الثاني من الفيلم لا تتورع عن ملامسة أعضاء الرجل الجنسية ، بينما هي جالسة معه في مكان عام يجمعها مع أمها وحماتها ، كما أنها تمارس

الجنس مع بخيت فوق رمال البحر ليلاً ، وفوق سلالم إحدى العمارات ، وهما يذهبان للبحث عن شقة في منزل متهالك .

وفى فيلم « زوجة رجل مهم » فإن العلاقة بين منى وبين زوجها العميد هشام تبدو بالغة الحسية وهى فتاة تنتمى إلى رومانسية زمن عبدالحليم حافظ ، تفاجئ بعالم آخر حسى تماماً عندما تصعد فراش الزوجية ، ومن الواضح من علاقتها به أنه يرضى شبقها ، وتهمنا الإشارة هنا إلى أن كل هذه الإرضاء الجنسى الذى يمارسه هشام مع زوجته لايمنع أن تتفسخ علاقتهما بعد أن ينهار نفسياً عقب إحالته إلى الاستيداع .

وكما رأينا فإن نساء السينما الشهوانيات لابد أن يكن متزوجات ، وغير بكارى ، ولكن حسب طبيعة الحياة التى تعيشها ناهد فى فيلم « بئر الحرمان » لكمال الشيخ ١٩٦٩ ، وسلوى فى فيلم « رحلة العمر » لسعد عرفة ١٩٧٤ ، فإن كل منهن أمام المجتمع فتاة عذراء ، ولكن ناهد تتحول رغماً عنها إلى امرأة ، ترتدى ملابس بنات الليل ، وتصير ميرفت التى تضاجع الرجال وتصطادهن فهى تضاجع الرسام الذى رسم جسدها ، وفتن به ، كما تضاجع رجلاً قابلها فى نادى ليلى وعندما تعود مرفت إلى منزلها ، فإنها تخلع كل ملابس المجون والشهوانية كى ترجع مرة أخرى فتاة فاضلة .

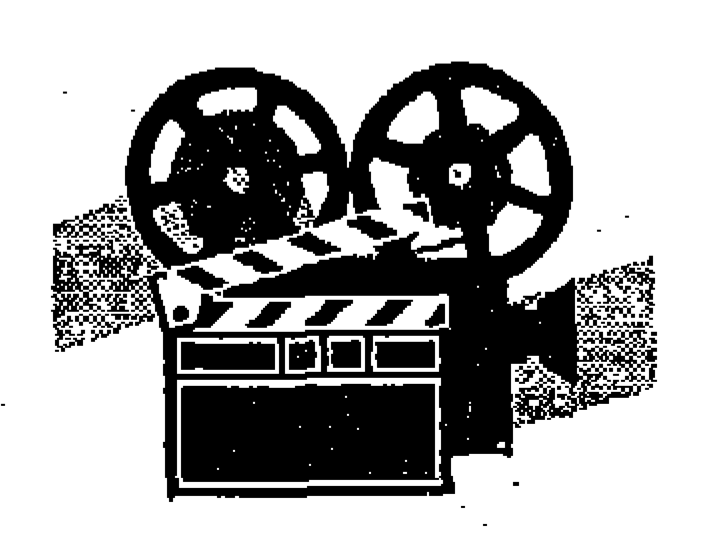
أما سلوى ، فهى أمام المجتمع فتاة لم يسبق لها الزواج ولكنها على علاقة بشاب فى مثل سنها لا تلبث أن تهجره وتذهب إلى سيدى عبدالرحمن حيث هناك فى الفندق وتتعرف على رجل أكبر منها سنا بكثير ، اعتاد على حياة زوجية رتيبة . ويكشف الفيلم مدى الشبق الذى يتملك الفتاة ، فهى تعيش مع الرجل أجمل لحظات عمره الجنسية وتنام فى فراشه ، سواء فى غرفته أو غرفتها . كما يكشف لنا الفيلم سلوى بمثابة فتاة هوائية فبعد أن تمر بالتجربة الجنسية مع رجل لعدة أيام فإنها تهجره باحثة عن تجربة جديدة فكما تركت الشاب الذى كانت عشيقته فى البداية فإنها تترك أيضاً العجوز باحثة عن تجربة جديدة .

والنساء الشهوانيات فى الأفلام المصرية ، يقمن أحياناً باغتصاب الرجال والرقاد فوقهن والغريب أن هؤلاء الرجال يبدون كأنهم عذارى أبكار ، لم يحسسن جسداً أنثوى من قبل ، وقد قامت فتاة باغتصاب رجل فى فيلم « دماء على الثوب الوردى » لحسن الإمام ١٩٨١ جسدت الدور سلوى صادق وقد اعتلت المرأة الرجل ، وهو مستسلم لها ، كأنه لا يملك لنفسه حولاً أو قوة .

وليست كل النساء فى السينما المصرية المتسمات بشبق وشهوة من الصغيرات السن ، فحسب أحداث « شباب امرأة » فإن شفاعات أكبر سناً من الرجل الذى اغتصبته لنفسها ، وفى فيلم « الجبل » لخليل شوقى ١٩٦٣ ، رأينا امرأة تقدم بها السن تنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية ، مليئة بالشبق ، وتجذب إليها أحد الشباب النوبيين ، وقد جسدت الدور زوزو ماضى ، كما رأينا بعض النساء المتقدمات سناً يشبعن أجسادهن بشباب صغار يعرفون الجنس لأول مرة مثلما حدث فى فيلم « ضحك ولعب وجد وحب » لطارق التلمسانى ١٩٩٤ .

وبعض نساء السينما المصرية كن شبقات تجاه نساء أخريات ، وذلك بواقع الحرمان والشذوذ مثلما رأينا فى أفلام عديدة ، ومنها على سبيل المثال « الصعود إلى الهاوية » و « المزاج » و« كشف المستور » ، وفى أحد هذه الأفلام لمعت عينا المرأة ، وهى تشاهد جسد امرأة أخرى ، فراحت تقربها إليه وصارت فيها بعد عشيقتها .

وليست النماذج التى ذكرناها فى هذه الدراسة سوى كم قليل لعدد كبير من الشهوانيات التى ملأن حواديت الشاشة المصرية .



الفصل الخامس

بنات الليل

لو أن بنات الليل موجودات فى مصر بنفس الكثافة التى صورتهن بها السينما المصرية ، لقلنا بكل حياء إن مصر ما هى إلا ماخور كبير ، فيكاد لايوجد فيلم إلا وبه إشارة إلى بنات الهوى من زاوية أو بأخرى ، وطبعاً هناك استثناءات ، ولكن الغالب يعم .

وقد وجدت السينما المصرية فى موضوع بنات الليل مادة خصبة لا تنضب ، مزيجها جذاب للمؤلف والمخرج والمشاهد معاً ، وهذا المزيج يتضمن الجمال ، والمال ، والإثارة وقصة سقوط أخلاقى والعديد من محاولات التوبة والمواجهة الحادة بين النقاء والدنس وبين التطهر والرجس وهل هناك موضوع أكثر جاذبية لدى الناس من كل هذه التناقضات وغيرها ؟ .

ولذا ، فإن مخرجى السينما المصرية ، قد أسندوا دور بائعة الهوى لأبرز نجمات السينما المصرية . ولما نجحن فى تقديم هذه الشخصية مرة ، كررن التجربة مرة تلو الأخرى ، وسوف نرى أن ممثلات بأعينهن كن فى أحسن حالاتهن التمثيلية وهن يجسدن شخصية بنت الليل ، مثلما حدث مع كل من نادية الجندى ، وشادية ، وسعاد حسنى ، ومديحة كامل ، وشمس البارودى ، وهدى سلطان وهند رستم ، وناهد شريف ، وأخريات .

ويمكن ملاحظة أن أغلب عاهرات السينما المصرية كن من البنات الصغيرات ، مثلما حدث فى « شحاتين ونبلاء » ، و « حمام الملاطيلى » ، ولكن تبعاً لأن هناك نجمات بأعينهن قد تكرر ظهورهن فى هذه الأفلام ، فإن عاهرة هذه السينما بدت أكبر سناً ، وأكثر نضجاً من الواقع ، ولعل هذا سوف يدفعنا للحديث عن أفلام كل واحدة منهن ، وسمات أفلامها ، بدلاً من أن نجمع كافة الأفلام تحت مجموعة بعينها من السمات .

وهنـــاك أمـاكن بعينهـا تجـمع هؤلاء العـاهرات ، مـثــــل المواخـيـر التى يعملن بها وعلب الليل ، والكازينوهات ، والشوارع ليلاً ، وهناك ظروف لكل واحدة ، لكنهن اشتركن جميعاً فى السقوط داخل هذه المهنة ، وتسعى الكثيرات منهن إلى التوبة ، والسير فى طريق الحلال ، لذا فأننا نرى أغلبهن يقعن فى قصص حب نقية ، وتنتهى حياة أغلبهن بالموت ، لأنها تجرأت على أن تحب بشكل شـرعى مـثلمـا حدث فى مـجموع الأفـلام المأخـوذة عن رواية « غـادة الكاميليا » .

ومن الأنسب ونحن نتحدث عن بنات الليل ، أن نتتبع ، كما ذكرنا ، ما جسدته فنانات بأعينهن على الشـاشــة ، ولعل نادية لطفى هى صاحبة الأدوار الأكثر عدداً ، والأكثر أهمية فى هذه الأفلام . فما أن نجحت فى تجسـيد دور « ماجى » فى (النظارة السوداء) لحسام الدين مصطفى عـام ١٩٦٣ ، حتى أسند لها نفس المخرج ، ومخرجون آخرون نفس الشخصية فى أفلام أخرى ، والجـدير بالذكـر أن هناك فرقا واضحاً بين بنات الليل ، وبين المرأة الشبقة جنسياً ، التى تتردد على أسرة الآخرين ، فهى تشبع نهـمـها بدون أن تحصل على أموال ، بل أنـهـا فـى فـيلم « النظارة السوداء » كـانـت تمنح الرجـال نقوداً مقابل المتعة التى تحصل عليها منهم.

ولذا فإن الأدوار البارزة التى جسدت فيها نادية لطفى هذه الشخصية ، ابنة الليل التى ترتزق من مضاجعة الرجال ، تتمثل فى : « السمان والخريف » لحسام الدين مصطفى ١٩٦٧ ، و« جريمة فى الحى الهادئ » لنفس المخرج فى نفس العام ، و« قصر الشوق » لحسن الإمام ١٩٦٧ ، و« أبى فوق الشجرة » لحسين كمال عام ١٩٦٩ ، « رجال بلا ملامـح » لمحمود ذوالفقار عام ١٩٧٢ و« قاع المدينة » لحسام الدين مصطفى عام ١٩٧٤ .

وكمـا نرى فإن أغلب هذه النصوص مأخوذ عن أعمال أدبية عربية وعالمية ، وتبدو بنت الليل هنا امرأة ذات موقف من الحياة ، ولها وجهة نظر ، ورؤية سواء فـى الرواية ، أو الفيلم ، فـهى تسعى إلى إشبـاع الرجل جنسياً من



عبد الحليم حافظ ونادية لطفى فى « أبى فوق الشجرة »



سعيد صالح ونادية الجندى فى « شوق »

أجل جمع أكبر قدر من المال ، حتى إذا وجدت رجلاً ارتكنت إليه ، بدأت ملامحها فى التغير ، وراحت تتصرف كامرأة ذات هدف فى الحياة تسعى إلى الإنجاب ، وإثبات وجودها ، ويمكن أن تجد هذه السمات تتكرر من فيلم لآخر فى مجموع هذه الأفلام .

فـ « ريرى » فى « السمان والخريف » يلتقطها من الشارع رجل ضائع هو الآخر ، تم نتف ريشه من أمواله ، ومناصبه ، ولذا فإنه يلتقط هذه العاهرة ويأتى بها إلى بيته ، وتصير عشيقته ، وتتغير ملامحها فتبدو امرأة محترمة فتحب رجلها ، وتطلق مهنتها إلى الأبد ، تحمل من عيسى الدباغ ، الذى ما إن يكتشف الأمر حتى يبعدها عنه تماماً وكان يمكن لريرى أن تعود مرة أخرى إلى مهنتها لكنها تقبل الزواج من رجل عجوز تمنح ابنتها اسمه وهى ترفض العوة إلى الدباغ ، عندما يكتشف مكانها بعد سنوات ، ويكون زوجها قد مات ، فتدير أعماله ، وفى الرواية ترفضه ولا تعود إليه ، أما الحل السينمائى فبدا أكثر رقة حين أعاد ريرى مرة أخرى إلى عشيقها القديم ربما من أجل الإبنة .

أما « شهرت » فى « قاع المدينة » ، فلم تكن أبداً امرأة عاهرة ، ولقد قاومت القاضى الذى كانت تعمل لديه بكل ما تمتلك من قوة وشرف ، لكنه كان يكثر إغداقه عليها ، وقد ظلت شهرت تقاوم ، فقد أتت إلى منزل القاضى عبدالله كخادمة ، وتبعاً لحاجتها المالية ، ولزوجها العنين ، كان مصيرها هو أن تمارس الدعارة الرخيصة الليلية . فهى تقف تحت أعمدة النور ، تتلقف الزبائن ، وذات مساء ، يتوقف القاضى عبدالله عند امرأة أسفل عمود نور ، وما أن تتجه المرأة إلى السيارة وتفتح الباب حتى تكتشف أن زبونها هو من أدخلها إلى عالم العهر فتمضغ اللبانة التى بين لسانها ، ثم تبصقها فى العربة وتغلق الباب ، وتذهب . فرغم أننا أمام عاهرة ، وقاضى ، فإن الأولى تبدو ذات موقف ، أما الثانى فهو فى قمة السقوط .

وهناك موقف آخر للعاهرة فى « أبى فوق الشجرة » ، فهى فى الأساس راقصة ، تأتى بالرجال إلى شقتها ، التى بها وصيفتها ، وأخوها ، يلعبون القمار

ويتم ابتزاز الزبون بحيل صغيرة ، فيدفع المال ، وعليه فإن العاهرة لا تأخذ إلا مقابل النوم مع الرجال ، فنحن لم نرها تنام فى أحضان الرجال سوى الطالب عادل الذى جاء لقضاء إجازة صيف مع رفاقه ، وعندما يصبح عادل عشيقها الأوحد ، فإنها تبتز الرجال الآخرين ، بمن فيهم والد عادل الذى يصير عشيقاً لوصيفتها ، وهناك موقف تبدو فيه ذات أخلاق ، حين ينهال الأب ضرباً على ابنه الذى يحاول إخراجه من هذا العالم الموبوء ، فتقف العاهرة مع عشيقها وتكشف للأب الموقف كاملاً ، حتى لا تفسد العلاقة مع ابنه عادل .

وفى « رجال بلا ملامح » نراها أيضاً عاهرة تحت اسم ليلى ، والمقصود بالعنوان هنا أن كل وجوه الرجال الذين ينامون فى أحضان العاهرة يصبحون بلا ملامح من كثرة ترددهم عليها ، لذا فإنها لا تتذكرهم ، لكن رجلاً واحداً هو الذى تتذكر كل علاماته ، هو المهندس أحمد الذى تحبه ، والفيلم المأخوذ عن « غادة الكاميليا » هو عن علاقة عاهرة برجل من أسرة غنية ، والملاحظ أن كل عاهرات السينما من الفقيرات ، ولذا فإن الأب يحاول الإيقاع بين الحبيبين ، مما يدفع بليلى أن تنتحر فى النهاية .

والعاهرة هنا عاشقة ، وهى امرأة تبدو فى سلوكها نبيلة ، فهى تنصاع لمطالب والد حبيبها ، وكان يمكنها العودة إلى عالم الليل ، خاصة أنها لم تمرض أسوة بكل غادة كاميليا ، وتؤثر الانتحار حتى لا تجعل الحبيب يعيش فى شك .

والعاهرة الراقصة فى « جريمة فى الحى الهادئ » تتخذ أيضاً موقفاً أخلاقياً وطنياً ، فهى تساعد الضابط الذى يبحث عن قتلة اللورد موين فى القبض عليهم ، وفى حماية ابنته الصغيرة المخطوفة . وكما نرى فإن العاهرة التى جسدتها نادية لطفى لم تكن مجرد امرأة مثيرة الجسد ، بقدر ما هى ذات موقف حياتى ، لا تسقط بسهولة ، وإن كانت فى أغلب الأحوال بلا أى جذور اجتماعية ، تعيش وحيدة ، عدا العاهرة التى رأيناها فى « قاع المدينة » فهى تتولى رعاية أسرة جوعانة .

الممثلة الثانية التى جسدت دور العاهرة بحرفية وبشكل متكرر هى شادية وقد شهدت الممثلة تحولاً ملحوظاً فى أدوارها من البنت الدلوعة الرومانسية إلى الفتاة التى تقع فى الخطيئة ، وتدفع ثمنها كثيراً ، ثم إلى أدوار بنت الليل وما ان نجحت فى أداء شخصية « لواحظ » لحسن الإمام ١٩٥٧ حتى بدأ المخرجون يسندون إليها تلك الأدوار فجسدتها فى مجموع أفلام مأخوذة عن نجيب محفوظ مثل « اللص والكلاب » لكمال الشيخ ١٩٦٢ و « زقاق المدق » لحسن الإمام ١٩٦٣ ، وهى عاهرة سابقة وزوجة لرجل عجوز حالياً فى منطقة كلوت بك فى « نحن لا نزرع الشوك » لحسين كمال ١٩٧٠ ، وهى عاهرة يتم التقاطها من طريق الكورنيش فى « أمواج بلا شاطئ » لأشرف فهمى ١٩٧٦ .

ونحن فى بعض هذه الأفلام أمام غانية فاضلة ، تمارس مهنتها ، وتأتى بالنقود ، لكنها تتصرف كأنها فاضلة ، فـ « نور » فى « اللص والكلاب » تقف إلى جانب اللص سعيد مهران ، هى حبيبته السابقة ، وهى التى تأويه فى منزلها ، رغم أنه هارب من الشرطة ، ولا تقر تصرفاته ، بقيامه بقتل الأبرياء فتعاتبه فى شدة « ودول إيه ذنبهم » . ولعل نور هى العاهرة التى لم تتب فى السينما عندما عرفت رجلاً آخر ، عاش معها فى بيتها ، فهى تتركه ليلاً كى تذهب إلى عملها ، وتعود فى الفجر إلى بيتها ، حيث يأوى اللص ، ولكن هذا لا يعنى أنها لا تحب اللص ، فالعبارات المتبادلة بينهما يملأها الشجن . أى أن كل الرجال هنا بلا ملامح عدا سعيد مهران ، وقد أعطى الفيلم بعداً أخلاقياً للعاهرة ، فهى الوحيدة التى وقفت معه ، فى حين تخلى عنه كل الآخرين ، بمن فيهن زوجته ، وابنته ، وزميله ، والصحفى الذى كون فكره ، ورجل الدين الذى لم يتمكن من مساعدته ، مما جعل هناك تعاطفاً بين المتفرج وبين نور فى موقفها مع اللص المعذور .

أما فى « أمواج بلا شاطئ » فإن ميمى إبنة ليل بلا غد ، ليس لديها أى طموح تفاجأ أن أحد زبائنها « نادر » يطلب منها الزواج ، وتكتشف أن سبب هذا الزواج هو انتقام من أمه التى تقيم علاقة مع صديق أبيه المتوفى ، لقد

اكتشف نادر كم هو يعيش فى عالم مليء بالرذيلة ، فلم يخرج كثيراً عنه عندما تزوج من ميمى ، وقد جاء بها إلى بيت أمه لإغاظتها . وهو يرقد مع ميمى فوق نفس الفراش الذى شاهد أمه عليه . ويدور موقف الزوجة فى أنها لم تتحمل الرذيلة التى فى منزل زوجها فهى تقول لحماتها : « أنا من يوم ما إتجوزته وأنا شريفة ، و إن خنته يقدر يطلقنى ، لكن فيه غيرى ما يقدرش يطلقها » . وتردد فى مكان آخر : « أنا كنت زى السلع المتهرية بتتباع ع الرصيف . البضاعة عمرها ما كان عندها كرامة . البضاعة تتباع وبس » .

وهذه العاهرة تود من زوجها أن يحبها مهما كان ماضيها . طالما أنه هو الذى اختارها . وتصطدم مع زوجها الذى لا يزال يعاملها على أنها عاهرة : « أنا مراتك ، وإذا كنت بتحاول تعرينى قدام الناس تبقى بتعرى نفسك وشرفك » . ثم تنتهى الأمور أن تترك كل هذا العالم لتعود إلى ماضيها ، بعد أن اكتشفت أنه من العسير أن تنتزع الكراهية عن زوجها .

ولهند رستم أيضاً نصيب وافر من أدوار بنات الليل ، ومن المعروف أنها جسدت دور الراقصة ، وصانعة الإغراء فى أفلام عديدة ، لكن دور العاهرة كان فى فيلم « بنات الليل » لحسن الإمام ١٩٥٥ ، « الجسد » لحسن الإمام عام ١٩٥٥ ، و « رد قلبى » لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٧ ، و « الحب الأخير » لمحمد كامل حسن ١٩٥٩ و « رجال فى العاصفة » لحسام الدين مصطفى و « نساء وذئاب » لحسام الدين مصطفى ١٩٦٠ و « شياطين الليل » لنيازى مصطفى ١٩٦٦، و « ملكة الليل » لحسن رمزى ١٩٧١ ، هذا بالإضافة إلى الكثير من الأدوار التى جسدتها كراقصة بين العهر ، وإيقاع الآخرين فى حبائلها .

وبالنظر إلى مجموع هذه الأفلام سنجد أن كل من حسن الإمام ، وحسام الدين مصطفى ، قد كررا نفس الدور فى نفس السنة ، فقصة فيلمى « بنات الليل و « الجسد » متشابهتان ، بل أننا أمام نفس الأبطال غالباً مثل كمال الشناوى ، وحسين رياض . والعاهرة فى الفيلم الأول تحاول أن تجد لنفسها مكاناً تحت الشمس ، وتقترب من أسرة حبيبها المتدينة ، ثم تنسحب من حياة

حسين حفاظًا على مستقبله ، وتقع المرأة فى تجربة بالغة القسوة ، يجعلنا نتعاطف معها مهما كانت مهنتها ، فهى تضطر لبيع ابنتها إلى امرأة لا تنجب ، وحين تراها لا تعرفها ، ولذا فإننا أمام واحدة من ضحايا العهر ، باعتبار أن سقطتها فى هذا العالم لم تكن بيدها ، أما فى فيلم « الجسد » فإن أمها تجبرهاأن تتعلم الرقص ، وتصبح محط أنظار الباحثين عن الشهوات ، فى البار الذى تعمل به ، وتتعرف على حبيبها ، الذى تموت بين يديه بعد أن أعلنت توبتها وهى نفس النهاية والمصير الذى آلت إليه العاهرة فى « بنات الليل » .

أما حسام الدين مصطفى فقد قدمها فى فيلمين فى أدوار متشابهة عامى ١٩٥٩ ، و ١٩٦٠ وتمثل هند رستم فى مجموع أفلامها التى جسدت فيها شخصية بنت الهوى ، ما يمكن تسميته بالمومس الفاضلة ، فهى ليست بالفطرة امرأة تعشق الهوى ، ولكنها تضطر إلى ممارسته تبعاً للظروف الإجتماعية التى تمر بها ، مثلما حدث فى « نساء وذئاب » ، فهى « مسعدة » التى تثق بسيدها عادل الذى تتصور أنه يحبها ، وتسلم له جسدها ، لكنه يتخلى عنها بعد أن تمتلئ بطنها بسفاح ، وتقع بين براثن ماسح أحذية ، يستغل محنتها فيسوقها إلى أحد منازل الهوى ، وتصير من أشهر عاهرات القاهرة . وفيما بعد تحاول الانتقام من ابن الرجل الذى غرر بها ، وتكتشف أنه إبنها .

وفى « شياطين الليل » لنيازى مصطفى عام ١٩٦٦ ، أدت أيضاً دور الغانية التى تحب البلطجى الذى يحرسها ، والذى تناصره فى مواقفه ضد الاحتلال البريطانى إبان ثورة ١٩١٩ ، وهذه الغانية تقف ضد هذا الحبيب عندما تعرف أنه يتعاون مع الإنجليز ، وتبدو هذه الغانية مليئة بالحس الوطنى ، وهو حس جماعى تشعر به جميع عاهرات حى البغاء ، والعاهرة هنا تبدو أكثر وطنية من هذا البلطجى فهو لا يعود عن مواقفه التى يتعاون فيها مع أعداء وطنه ، إلا بعد وفاة أخيه فى إحدى العمليات الفدائية .. بينما نرى أن موقف العاهرة ثابت ، وأنها قد تتاجر بجسدها من أجل لقمة العيش ، لكنها أبداً لا تتاجر بوطنيتها مثلما فعل البلطجى .

وقد جسدت هند رستم فى العديد من أفلامها دور الراقصة ، لكنها لم تكن راقصة ، وهناك خط فاصل بين الراقصة والبغى ، ولذا مالت الممثلة إلى أدوار الراقصة أكثر من بنت الليل .

أما سعاد حسنى فقد جسدت دور بنت الليل فى مرات قليلة للغاية لا يمكن الوقوف عندها ، مثلما وقفنا عند أدوار نادية لطفى ، التى تنتمى إلى نفس جيلها ، بل أن الدور الأول فى « بئر الحرمان » لم يكن بنت ليل بالمعنى المعروف ، فهناك فتاة مصابة بفصام نفسى تبعاً لأسباب عائلية ، ارتبطت بخيانة أمها لأبيها أثناء طفولتها ، ونصف هذه الفتاة النهارى شابة معتدلة ، تحب أحد الرياضيين ، وتتصرف بتلقائية واضحة ، أما فى الليل ، فإن الوجه الآخر ، يظهر من الفتاة ، وترتدى ملابس مثيرة ، وتنزل إلى الشوارع لالتقاط الرجال ، وهى بنت ليل غير محترفة ، كما أنها لا تتقاضى أموالاً عن إمتاعها للرجال ، بل هى تدفع أحياناً ، وحيث تتردد على شقة فنان تشكيلى ، وعلى مسكن أحد الرجال ، ولا يكشف الفيلم حدود العلاقة الجنسية بين ميرفت ، وبين الرجال الذين تلتقى بهم ، وهل لا تزال تحتفظ بعذريتها ؟ ، مما يدفع بخطيبها أن يهجرها عندما يعرف الحقيقة .

أما الدور الثانى ، فهو دور العاهرة التائبة فى فيلم « المشبوه » لسمير سيف فهى تلتقى مع اللص ماهر فى نفس العمارة التى يسعى اللص لسرقة شقة فيها ونحن لم نرها تمارس الحب مع الزبون الذى ذهبت إليه ، ولكنها ترتدى ملابس العاهرات ، وتضع الباروكة على رأسها والماكياج الفاقع فوق وجهها . وفى التو نراها تساعد اللص على الهروب ، ويصبحان وحدة واحدة ، وعندما يلتقيان مرة أخرى ، يتعاهدان على الحياة الشريفة ، يهجر هو اللصوصية ، وتعلن هى توبتها عن عالم الليل كى تصير زوجة وفية لزوجها إلى الأبد .

ولكل ممثلة فى السينما المصرية ، تقريباً ، دور مماثل برزت فيه ، وهو إبنة الليل ، فشمس البارودى ، على سبيل المثال جسدت دور بنت الليل ، فى

فيلم « حمام الملاطيلى » لصلاح أبو سيف ١٩٧٢ ، وهذه الفتاة الهاربة من أهلها فى الصعيد ، تنتظر مصيرها ، وهى لا تترك مهنتها رغم أنها وقعت فى الحب ، فالذى يربطها بهذا الشاب القادم من مدن القناة ، هو الجنس ، وهى تستقبله فى غرفتها الصغيرة ، بعد أن تترك زميلاتها ، بنات الليل مثلها ، الغرفة لها بعض الوقت .

أى أن بنت الهوى هنا ، لا ترغب فى التوبة ، ولا تحب رجلها بشكل شفاف أسوة بغادة الكاميليا بل هى تتمتع معه حسياً ، سواء فى غرفتها أو فى الحمام الشعبى الذى يسكنه لبعض الوقت وهى تعرف أن أهلها سوف يأتون من أجل قتلها ، ومع ذلك فهى لا تغادر المنطقة التى تعيش فيها ولا تعلن توبتها .

وفى فيلم « سوزى بائعة الحب » لسيمون صالح ١٩٧٨ ، كررت ناهد شريف دور العاهرة التى سبق أن جسدته فى« نساء الليل » لحلمى رفلة ١٩٧٤ وفى كلا الفيلمين تحولت العاهرة إلى مادة بحثية ، أو أداة فنية ، يحاول الرجل أن يستخدمها لبعض الوقت الرجل من من أجل إثبات شىء ما لنفسه ، ففى فيلم « نساء الليل » هى فتاة يلتقطها رسام يحاول أن يرسم لوحة عن النساء الضائعات ، وفى أثناء وجودها فى مرسمه ، تتعلق به ، وتجده يعاملها بوقار ، فتنتزع عن ملامحها ، مكياج وقناع إبنة الليل ، وتصبح أكثر صفاء ، لكن هذا لا يرضى الرسام ، فهو يودها إبنة هوى لا أكثر ، هى أداة بين أصابعه ، حتى إذا تغيرت ملامحها ، إلى الأفضل ، انتبذها ، فطردها من منزله .

أما سوزى فهى عاهرة مشابهة ، يلتقطها أحمد المعيد الذى يستعد لنيل الدكتوراه ، ويأتى بها إلى منزله كى يثبت نظرية بحثية خاصة به ، وفى الوقت الذى يتعامل فيه زملاؤه مع سوزى على أنها جسد مثير ، وعاهرة ، تأخذ المال مقابل المتعة ، فإن أحمد يعقد اتفاقاً معها أن يدفع لها ما تأخذه من العهر مقابل أن تتغير وتصبح فتاة عادية وينجح فى إثبات التأكد أن السقوط فى أحضان الرذيلة هى حالة إجتماعية وليس استعداداً خاصاً لدى العاهرة .

إذن ، فسوزى ليست سوى أداة بحثية للاستفادة منها كمادة دراسية ، وبالفعل فإن هذه العاهرة تتغير مثلما حدث لزينب فى « نساء الليل » لكن إذا

كانت هذه الأخيرة قد عادت بعد صدمتها إلى بيت الهوى ، فإن سوزى تصدم فى أحمد عقب اعتدائه عليها جنسياً وهو مخمور .

وقد جسدت ناهد شريف دور العاهرة فى أفلام عديدة نذكر منها : دورها فى « الأيدى القذرة » لأحمد يحيى عام ١٩٧٩ ، و « أشرف خاطئة » ، و « الأشرار » و « عندما يسقط الجسد » وغيرها .

وجسدت مديحة كامل هذه الشخصية أيضاً فى أفلام منها : «الشيطان امرأة» و «السكرية» و «أشياء ضد القانون» و «درب الهوى» و «نعيمة فاكهة محرمة» ويمكن الوقوف عند فيلمين من أعمالها ففى « أشياء ضد القانون » جسدت دور الفتاة التى غرر بها حبيبها طالب الحقوق وهجرها كى تتحول إلى عاهرة يتولى أمرها قواد يحس بالخوف على أمنه المادى عندما تلتقى بحبيبها القديم بعد أن صار قاضياً ويحاول أن يتزوجها كمحاولة للتكفير عن ذنب اقترفه معها وهذا القواد يحاول جذب العاهرة بكل ثمن إلى حظيرته وينجح فى الإيقاع بالقاضى الذى تزوج منها بعد أن دبر للاثنين مكيدة متقنة .

وفى « درب الهوى » فإننا نرى مجموعة من العاهرات ، فى ماخور ، بمثابة فندق ، يتردد عليه رجال من طبقات إجتماعية مختلفة ، وهناك اثنتان من هؤلاء العاهرات ، تقعان فى حب رجلين من الزبائن ، وتسعيان إلى حياة شريفة ، لكن القواد يلعب دوره فى جذب النساء إلى حظيرتهن من أجل ألا يفقد مكانة خاصة بعدم وجود هؤلاء العاهرات ، وقد أنهى حسام الدين مصطفى موضوع فيلمه بمأساةضد العاهرات اللاتى يرغبن فى التوبة ، مثلما حدث فى نهاية فيلم « أشياء ضد القانون » لأحمد ياسين .

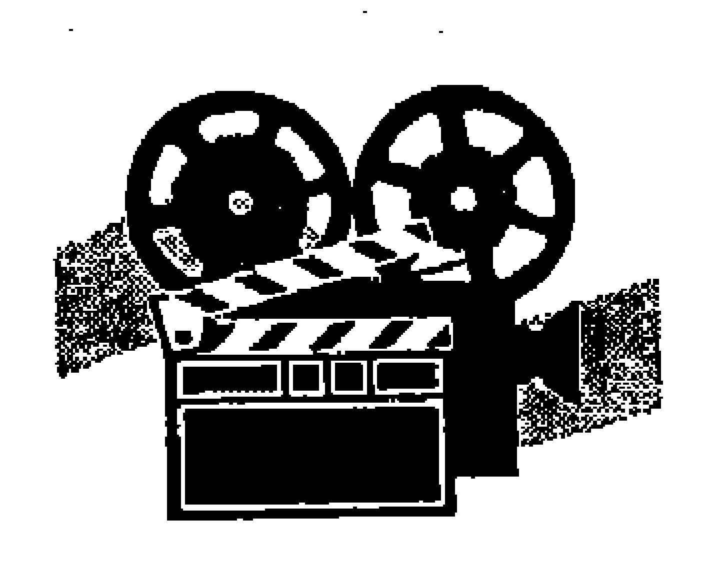
وفى نفس الأجواء جسدت نادية الجندى دور العاهرة تراضى فى فيلم « ٥ باب »لنادر جلال عام ١٩٨٣ ، وتدور أحداث الفيلم فى شارع العاهرات وبيوت الهوى بكلوت بك ، وهذا الشارع ملىء بالحانات ، وبنات الهوى ، والباحثين عن المتعة . وأيضاً برجال الشرطة الذين يأتون بين وقت وآخر من أجل القبض على المخالفات من العاهرات ، للشروط التى تعلنها السلطات الرسمية

لممارسة الدعارة ، وتحاول تراضى أن تستقطب الشرطى الجديد الذى يرفض الرشوة فتدبر له مكيدة ، يفقد وظيفته ، ثم يأتى إلى الحى كمواطن مدنى ، تحاول تراضى أن تستقطبه كى يعمل قواداً لها .

ومثلما تحاول السينما المصرية إكساب الكثيرات من العاهرات سمات إنسانية فإننا نعرف أن تراضى قد تمارس الدعارة من أجل رعاية إبنها المريض ، ويصف لنا الفيلم كيف تتصرف العاهرة فى حياتها الخاصة ، فهى تقرر هجران هذا العالم الليلى ، لكن لقوادين السينما المصرية دوراً فى إعادة العاهرات إلى أسرتهن ، فالقواد عباس يختطف ابن تراضى كى يجبرها على العودة لعملها .

ومن الأمثلة التى رأيناها ، فإن المرأةمدفوعة إلى العمل بشكل جبرى ، وأنها مقهورة بين يدىّ قواد يسعى إلى أن يكسب الكثير من جسدها الطازج .

ومثلما أشرنا فى هذه السطور فإن الكثير من الممثلات قد جسدن هذا الدور أكثر من مرة خاصة اللائى عرفن بالعمل فى أدوار الإغراء أو الراقصات وسوف نذكر هنا نماذج محدودة من فيضان ضخم فى تاريخ السينما المصرية فقد جسدت نعيمة عاكف فى «عزيزة» وآثار الحكيم فى «الأنثى والثعلب» وجالا فهمى فى «الجينز» وحنان شوقى فى «دماء على الأسفلت» وبرلنتى عبدالحميد فى «زيزيت» وبوسى فى «كروانة» وتحية كاريوكا فى «بنات الهوى» وزهرة العلا فى «المرأة المجهولة» وصباح فى «٣ نساء» ومديحة يسرى فى «الاعتراف» وفيفى عبده فى «قداره» وليلى علوى فى «المساطيل» وليلى مراد فى «ليلى» والقائمة فى هذا الشأن طويلة .



الفصل السادس

المتهمة .. بريئة

يتعاطف الناس دوماً مع الأبرياء الذين يجدون أنفسهم فجأة فى مأزق ، يدخل بهم فى دائرة الاتهام ، ويتم القبض عليهم ، ويهانون طويلاً ، ويدخلون وراء القضبان وسط المجرمين ، والمحترفين من هواة الخروج على القانون .

لذا فإن السينما المصرية قد روت مئات القصص عن المتهم البرىء ، والمدان الذى لم يرتكب أى فاحشة أو جريمة ، ولم يخرج يوماً عن القانون ، بل لم يقترب يوماً من قسم شرطة ، ويخاف من ذكر اسم « العسكرى » حين ينطق به شخص قريب منه .

وفى هذه السينما ، هناك الكثير من النساء اللائى لاقين هذا المصير ، وذلك بواقع أنه « ياما فى السجن مظاليم » . ومن الصعب حصر عدد كل الأفلام ، ولا عدد النساء اللائى دخلن السجن مظلومات فى السينما المصرية ، والمظلومة هنا هى التى لم ترتكب أى فاحشة بالمرة ، أياً كانت أشكال الفواحش هى بريئة . ولكن هذه المرة تجد نفسها فى منزل لزيارة صديقة لها ، دون أن تعرف ماذا يدور فى هذا البيت ، وفجأة تداهم الشرطة الدار ، ويتم القبض على الجميع ، وتكتشف الفتاة العذراء أنها متهمة فى جريمة دعارة ، أو قد تقوم بزيارة منزل ، فتعثر هناك على قتيل مات لتوه على يد طرف آخر ، ويدخل شخص ، فيرى المرأة ويصرخ : قاتلة قاتلة ، وسرعان ما تدخل المرأة فى دائرة اتهام أنها قتلت شخصاً لا تعرفه ، أو يتم القبض عليها بتهمة سرقة طفل هو فى حقيقة الأمر ابنها من صلبها .

وهذه الجرائم التى تجد المرأة البريئة نفسها أمامها أغلبها يتعلق بالشرف أو القتل ، أى أنها جرائم تظل ملتصقة باسم المرأة ، والأسرة التى تعيش فى كنفها لسنوات طويلة ، وعليها أن تثبت براءتها ، أو أن تقضى سنوات خلف القضبان نتيجة لما لم تقترفه يداها .

ومن الصعب حصر كافة النماذج التى تصور المتهمة المدانة ولكننا سنتوقف عند ذكر عدد قليل من هذه الأفلام كنماذج لما تمتلئ به السينما المصرية من حكايات مشابهة ، فهناك من الأفلام القديمة ، « الاتهام » لماريو فولبى عام ١٩٣٤ . والمتهمة هنا بريئة من القتل الذى حوكمت بسببه ، فالمرأة هنا قد تزوجت من رجل آخر غير ابن عمها شوكت الذى يحبها ، وقد أنجبت من زواجها وعاشت حياة سعيدة ، وذات يوم تدعى لحضور حفل زفاف صديقتها زوزو فى القاهرة ، وتحضر الحفل دون علم زوجها . وعندما عادت يطردها الزوج من البيت ويحرمها من رؤية ابنتها .. وفى إحدى الحفلات تلتقى بابن عمها شوكت . الذى يعاوده الأمل فى الزواج منها ، لكن يتم القبض على المرأة بتهمة القتل ، وعلى ابن العم إثبات براءتها وتتزوج من ابن عمها .

ومن هذه الأفلام أيضاً « القاتلة » لحسن رضا عام ١٩٤٩ ، و « أنا بريئة » لحسام الدين مصطفى عام ١٩٥٩ ، و « أقوى من الحياة » لمحمد كامل حسن المحامى عام ١٩٦٠ ، و « جريمة حب » لعاطف سالم عام ١٩٥٩ و « لن أعترف » لكمال الشيخ ١٩٦٢ ، و « حب وإعدام » لكمال الشيخ عام ١٩٥٦ ، و « فضيحة فى الزمالك » لنيازى مصطفى ١٩٥٩ ، و « الزوجة العذراء » للسيد بدير ١٩٥٨ ، و « الشموع السوداء » لعزالدين ذو الفقار ١٩٦٢ وغيرها .

أما الأفلام التى تعتمد على قصة امرأة وجدت نفسها متهمة بالدعارة ، فهناك « التخشيبة » لعاطف الطيب عام ١٩٨٤ ، « ملف فى الآداب » ١٩٨٥ و « المرأة المجهولة » ١٩٥٩ ، و « ضاع العمر يا ولدى » ١٩٧٧ ، و « بالوالدين إحساناً » لحسن الإمام عام ١٩٧٧ ، هذا بالإضافة إلى أفلام أخرى رأى الزوج امرأته فى وضع مخل بالشرف فاعتقد أنها قد ارتكبت الفحشاء فطلقها ، ولكن هذا النوع من اللبس فى الظروف لم يؤد بالزوجة إلى ما وراء القضبان ، بل أنه سرعان ما اكتشف الزوج حقيقة الأمر وعاد إلى زوجته مثلما حدث فى «حبيب الروح» لأنور وجدى عام ١٩٥١ .

وهناك أفلام أخرى تم اتهام المرأة فيها بجلب مخدرات حيث وقعت امرأة



مديحة كامل « ملف فى الآداب »



فيفى عبده فى « القاتلة »

لأسباب متعددة فى دائرة رجل من المهربين ، فتزوج منها ، أو أقنعها بمكانته الإجتماعية ، فدفع إليها بحقيبة مليئة بالممنوعات سواء المخدرات أو النقود، أو الذهب ، أو المجوهرات ، وفى بعض هذه الأفلام لم يتم القبض على المرأة ، ولم تساق إلى المحاكمة ، مثلما حدث فى « حبيبى الأسمر » لحسن الصيفى عام ١٩٥٧ ، وفى أحيان أخرى وقع حبيب الفتاة فى الفخ ، وتم القبض عليه ، والفتاة لم تكن تعرف شيئاً عن الجريمة مثلما حدث فى « شفاه لا تعرف الكذب » لمحمد عبدالعزيز عام ١٩٨٠ ، أما فى فيلم « المتهمة » لبركات عام ١٩٩٢ ، فقد تم القبض على الزوجة وهى تجلب شحنة مخدرات فى حقيبتها دون أن تعرف شيئاً عما تحمله .

أما المرأة التى وجدت نفسها متهمة بسرقة طفل ، وهو فى الواقع طفلها ، فقد رأيناها فى فيلمين هما « لعدم كفاية الأدلة » لأشرف فهمى ١٩٨٧ ، و « وعد ومكتوب » لهان يان ١٩٨٦ ، والملاحظ أن الفيلمين قد تم إنتاجهما فى عامين متتاليين حيث أنهما معالجة لقصة حقيقية نشرتها الصحف فى منتصف الثمانينات .

المرأة فى كافة هذه الأفلام مدانة ، ومقبوض عليها وتمت محاكمتها ، وتدخل السجن ، وهى من كل الجرائم التى ارتكبتها بريئة تماماً . ولعل أفضل بداية للحديث عن مثل هذه المرأة هو فيلم « التخشيبة » لعاطف الطيب ، فقد وجدت الدكتورة آمال نفسها تساق إلى قسم الشرطة بعد أن اصطدمت بسيارة أحد المواطنين ، وهناك تتم المصالحة بين السائقين ، ولكن ضابط القسم يطلب عدم الإفراج عن المتهمة إلا بعد التأكد من عدم طلبها فى قضية أخرى ، وهو إجراء روتينى يتم إتخاذه عادة من أجل القبض على الهاربين من تنفيذ الأحكام ، وتكون المفاجأة هى أن الدكتورة مطلوبة بالفعل فى تهمة سرقة عشيق سابق لها ، ولأننا أمام طبيبة ذات مكانة اجتماعية ، فإن هذا يعرضها للإحراج على مستوى أسرتها باعتبار أن زوجها ذو مكانة اجتماعية وهى لم تقترف قط مثل هذه الجرائم : الخيانة ، والسرقة . لذا فإنها تتعرض للإهانة

الشديدة فى قسم الشرطة ، توضع مع المحتجزات ، وتركب سيارة الترحيلات مع العاهرات والقاتلات ، وتذوق أبشع أنواع المعاملة ، ويظهر بالفعل أن هناك رجلاً تقدم ببلاغ ضدها وأنه يتهمها بأنها عشيقته .

والدكتورة آمال بالفعل بريئة لكن الجميع يدينها بمن فيهم زوجها وضابط الشرطة وأيضاً ذلك العشيق المزعوم والوحيد الذى يقف معها هو محاميها الذى يؤمن بعدالة قضيتها فيذهب للقاء العشيق ويساومه ويهدده لكن هذا الأخير يبدو بالغ الذكاء فيسبب حرجاً للمحامى ولاتجد المتهمة سوى أن تثبت براءتها بنفسها فتقوم باختطاف الشاب وتنقله إلى فيلتها فى العجمى من أجل إثبات براءتها بتسجيل اعترافاته على شريط مسجل لكن المواجهة تشتد بينهما فتقتله.

ويعتبر هذا الفيلم هو العمل الأكثر بروزاً فى السينما المصرية حول المواطنة البريئة التى تجد نفسها فى غمار تهمة بشعة. وفى هذا الفيلم تبدو كافة سمات ما يمكن أن تتعرض له المرأة ليس فقط من اتهام القانون لها بل من سرعة تصديق الزوج لما فعلته امرأته ، لذا فإنه سرعان مايتخلى عنها ، ويضعها مثل القانون فى دائرة الاتهام ، ويتصرف كزوج مخدوع عليه الانتقام لشرفه بأى ثمن ، وذلك مثلما رأينا فى أفلام أخرى مثل « أقوى من الحياة » و « فضيحة فى الزمالك » و « بالوالدين إحساناً » أما فى أفلام أخرى فقد وقف الرجل بجوار المرأة مثلما حدث فى « جريمة حب » و « حب وإعدام » و « امرأة آيلة للسقوط » .

والرجل الذى يقف إلى جوار المرأة فى كل هذه الأفلام هو محامى ، قد يكون حبيبها مثلما حدث فى الأفلام الثلاثة السابقة ، وقد يكون مجرد محام شريف يؤمن بعدالة القضية ، وببراءة الزوجة ، فيقف إلى جانبها .

وبالنظر إلى وقائع فيلم « جريمة حب » فسوف نرى أن الزوج هو السبب فى إتهام زوجته ، لذا فإنه أول المؤمنين بعدالة القضية ، وببراءة المرأة ، بل يحاول الرجوع إلى قاعة المحكمة من أجل تبرئه ذاته ، وتكفيراً عما ارتكب . فهذا المحامى الدائم الاتهام لزوجته بالإهمال والذى يتعامل مع هذه الزوجة

بعجرفة شديدة ، يتسبب هو نفسه فى ضياع مستند هام فى إحدى قضاياه ، وهذا الضياع يكون سبباً فى الحكم بالإدانة على متهم برىء ويحول الزوج امرأته إلى نفس المتهم البرىء فى بيتها ، فهو يتهمها أنها السبب فى فقد المستند ، وتنفسخ العلاقة الزوجية فيما بينهما ، وتعود إلى منزل أهلها ، ويقع المحامى فى غرام إحدى موكلاته ، هذه المرأة التى تسعى للطلاق من زوجها، والذى يطاردهما دوماً . وبينما يتردد المحامى على عوامة عشيقته ، يحوم الزوج حول المرأة ، ويتربص الحارس بالمرأة ، ويقتلها ، ويتم تدبير الخطة ، بحيث يوحى أن الزوجة هى القاتلة بدافع الغيرة ، وبالفعل تأتى المرأة إلى العوامة فى اللحظة التى يغادر القاتل المكان ، وتدخل شاهدة لترى الزوجة تمسك بالسكين المغروس بالدم ، وتساق الزوجة إلى السجن ، ويصبح على المحامى أن يثبت براءة امرأته ، وهو الذى هجر المحاماة . بعد أن أحس بفشله فى الاستمرار ، وتبدو ملامح المرأة البريئة مجسدة أمام الزوج الذى يترافع بكل قوة ، ويحاول إثبات براءة امرأته .

وقد سبق لعماد حمدى أن جسد نفس الدور فى فيلم « حب وإعدام » عام ١٩٥٦ ، فهو يقوم بدور المحامى من أجل إثبات براءة حبيبته من تهمة قتل والدها ، وقد تم القبض على الإبنة بعد أن قامت زوجة أبيها وعشيقها بدس السم للرجل ، ودبرت الجريمة باتقان شديد كى تدان الإبنة بحجة أنها الوريثة الوحيدة للأب ، وفى المحكمة يعجز الحبيب المحامى عن إثبات براءة موكلته ، ويحكم عليها فعلاً بالإعدام ، لكنه لا يتوقف عن السعى عن إثبات الحقيقة ، ويتم إنقاذ الفتاة فى اللحظة الأخيرة قبل أن يلف حبل المشنقة حول رقبتها .

بالنظر إلى مجموع النساء المتهمات فى هذه الجرائم فسوف نجد أن أغلبهن مما يمكن تسميتهن ببنات الأصول حيث ينتمين إلى عائلات كبرى أو يعملن بوظائف مرموقة بداية من الزوجة فى فيلم «الاتهام» ومروراً بالطبيبة فى فيلم «التخشيبة» والزوجة فى «جريمة حب» والإبنة فى «حب وإعدام» وأيضاً الزوجة فى «فضيحة فى الزمالك» و «لن أعترف» و «أقوى من الحياة» .

والملاحظ أن أغلب هؤلاء النسوة متزوجات من رجال ذوى مكانة اجتماعية مرموقة ويعشن حياة سعيدة فى بيوت بالغة الفخامة مثل البيت الذى تعيش فيه الزوجة فى فيلم «أقوى من الحياة» لمحمد كامل حسن فهى امرأة ثرية تعيش فى فيلا واسعة تحوطها الحدائق وهى متزوجة من رجل أقل منها مكانة لكنه يتهمها بأنها تفضل ابنتها من رجل آخر عليه ويغار الزوج من الطفلة فيضع لها السم فيموت إبنه بدلاً منها ويتهم الزوجة بقتل الإبن ويحكم عليها بالإعدام .

والبيوت التى تعيش فيها أبطال الأفلام السابق ذكرها ، توحى بالمكانة الاجتماعية لهؤلاء النسوة ، ولكن هناك أفلاماً أخرى بطلاتها من النساء العاديات ، الموظفات البسيطات ، مثل الزوجة فى فيلم « وبالوالدين إحساناً » ، والموظفات الثلاث اللاتى اتهمن بالدعارة فى « ملف فى الآداب » .

إذن فالنساء البريئات المتهمات بالقتل ينتمين فى أغلبهن إلى الطبقات الموسرة ، أما البريئات المتهمات بممارسة الدعارة فيعشن فى مجتمعات فقيرة وكأن القتل من أجل الميراث أو الخيانة أو المال سبباً كافياً للاتهام مثلما يبدو الفقر فى الأفلام التى تدخل النساء السجن فيها بسبب تهمة دعارة .

وفى « ملف فى الآداب » هناك ثلاث موظفات بسيطات ، حصلن على قدر متوسط من الشهادات ، يعملن فى محلات بوسط المدينة ، وحسب وظائفهن ، وبعد المسافة عن العمل والمنازل ، فإنهن يقمن بتناول الغداء فى مطاعم قريبة من العمل ، ويقضين ساعات بين العمل فى تلك المنطقة ، وحسب وقائع الفيلم فإن هناك ضابط مباحث يلفق بتهمة آداب للفتيات من أجل تعويض فشل مهنى سبق أن حققه فيما قبل . وهو يطلب من أحد القوادين أن يرشده عمن يشتبه فيهن من النساء اللاتى يرتدن مطعمه . وأثناء دعوة على الغداء للبنات الثلاث ، فى صحبة أحد زملائهن ، الذى حدد موعداً لشاب جاء يخطب إحدى البنات الثلاث فى شقة صديقه ، تهاجم الشرطة المكان ، ويتم القبض على الجميع بتهمة الدعارة . وتدور الأحداث فى المحكمة ، ويتم تقديم شهادات مزورة ، لكن فى النهاية تثبت واحدة من الفتيات أنها لا تزال بكراً مما ينتهى بالقضية إلى البراءة .

وكما نرى فإن بطلات هذه الأفلام من السيدات ، سواء المتهمات بالقتل ، أو بالدعارة ، مثل بطلة فيلم « ملف فى الآداب » التى سبق لها الزواج ، من أجل إثبات التهمة ، لذا فإن اعتراف إحدى الثلاث فتيات بأنها لا تزال عذراء يجىء بعد أن يكون القاضى قد اقتنع بأن القضية ملفقة .

والباد فى هذه القصص أن المتفرج يعرف سلفاً ببراءة كل هؤلاء النسوة ، ويتعرف على ظروف كل منهن ، ويرى كيف تتفاقم المشكلات من حول كل امرأة من أجل إحداث الظلم، مما يضاعف الإحساس بالتعاطف مع كل منهن، فهن نساء مستضعفات ، لم يرتكبن أى خطيئة ، ولذا فإن هن لا يستحقن قط كل هذه المعاناة ، ولا كافة المتاعب التى لحقت بهن ، ولأنهن بريئات فلابد فى النهاية من تبرئتهن أمام القضاء بعد طول معاناة مع المحاكم والقضايا ومتاعب الحبس مع عاهرات حقيقيات ، ويتعرضن لإغراء الدخول فى هذا العالم مثلما حدث لإحدى الزوجات فى فيلم « أريد حلاً » لسعيد مرزوق .

وقد نالت النساء برائتهن فى أفلام مثل « الاتهام » و « أقوى من الحياة » و « جريمة حب » و « الزوجة العذراء » و « ملف فى الآداب » و « القاتلة » و « حب وإعدام » وقد نالت بعض هؤلاء النسوة حكماً قاسياً بالإعدام فى بعض هذه الأفلام قبل الثبوت النهائى للبراءة ، مثلما حدث فى « امرأة آيلة للسقوط » و « حب وإعدام » و « أقوى من الحياة » .

هناك غالباً جريمة مدبرة من عزول أو من أطراف صاحبة مصلحة فى إبعاد المرأة عن أسرتها أو هناك شخص يسعى للحصول على المكاسب غير القانونية فى مسألة اتهام إحدى البريئات بجريمة أخلاقية أو جريمة قتل فالزوج فى « جريمة حب » يسعى إلى الانتقام من زوجته التى ذهبت إلى المحاكم من أجل إعلان الانفصال عنه ولذا فإنه يدفع بحارس العوامة لتدبير الجريمة ويثبت أنه كان بعيداً لحظة ارتكاب الجريمة وفى « أقوى من الحياة » يدبر الزوج الجريمة للتخلص من إبنة زوجته وذلك كى يصبح الوريث الشرعى والحقيقى لكل هذه الثروة التى يعيش فى كنفها وفى « التخشيبة » هناك ذلك

الشاب الأفاق الذى يسعى للانتقام من الزوجة لأنها سبق أن صدته ذات يوم حين حاول التعرض لها وفى « الزوجة العذراء» هناك مصلحة فى أن تورث الأم القاتلة لابنتها – التى لاتعرف بنوايا ابنتها – ثروة الزوج المريض .

ولكن هناك سبباً غير متعمد للاتهام فى فيلم « لن أعترف » فقد تم إتهام الزوجة بأنها قتلت السعدنى الذى هددها بأنه سيكشف سر زوجها والزوجة آمال تظن أن زوجها هو القاتل ولاتريد الاعتراف له بما تعرف ، كما أنها تحفظ سر زوجها ولاتعترف به للشرطة ، وتؤثر الصمت ، وتبلغ تعقيدات الأمر أن القاتل الحقيقى هو شقيقها مما يربك الأمور بشكل واضح . وتبدو آمال هنا بالغة النبل عندما تؤدى دور المتهمة البريئة باتقان ، فلا تعترف من أجل سعادة أسرتها ، وتدخل إلى دائرة التحقيقات ، ويتم سجنها حتى يعترف أخوها أخيراً بما ارتكب .

إذن فنحن هنا لسنا أمام صاحب مصلحة تقليدى حاول تدبير الجريمة من أجل إلصاقها بفاعلة بريئة ، وفى فيلم « فضيحة فى الزمالك » فإن إلصاق التهمة بالأخت الثرية لم يجىء عن عمد ، ولكنه تم بالمصادفة . وهنا تبدو العلاقة بين الثراء والفقر واضحة ، فيما يتعلق بالجريمة ، فهناك أختان : الأولى متزوجة من رجل ثرى (محسن سرحان) ، والثانية (برلنتى عبدالحميد) متزوجة من شاب فقير ، وهذه الأخت تتردد على بيت أختها وتلمس الفارق الكبير بينهما ، وسرعان ما تقع هذه الأخت فى أحضان رجل ثرى من أصدقاء زوج أختها (مريم فخرالدين) . فيغرقها بالهدايا ، وتتردد على منزله . وفى إحدى زياراتها له يموت بين يديها وتهرب من المنزل ، يصل زوجها (عمر الشريف) فيفاجأ ويقبض عليه بتهمة القتل كما أن التهمة تلتصق بشقيقتها ، باعتبار أن هناك آثار تركتها الفتاة كانت قد أخذتها من أختها مما يوحى بأنها قد ارتكبت الجريمة .

وليست هنا قصدية فى القتل ، فالزوجة الخائنة لم تقتل ، وإنما خانت . أما الأخت الثرية فقد اتهمت وهى البريئة بارتكاب جريمة لا تعرف عنها شيئاً .

من أبرز الأفلام التى دارت حول امرأة بريئة تجلب ممنوعات من الخارج ، دون أن تعرف ، هناك « شفاه لا تعرف الكذب » وهذه المرأة مثل قريناتها ، من أبطال نفس القصص السينمائية ، فقيرة ، تجد نفسها مدفوعة لأن تفعل شيئاً ضد القانون دون أن تعرف . وفى هذا الفيلم ، تعانى إيمان من فقر مدقع ، فهى تعيش مع أسرتها الصغيرة وتحاول أن تقيم أودها ، وتتعرف على وزة المهربة ، وعشيقها حمدى ، وتدعى المرأة أنها تعمل بالاستيراد والتصدير ، وتطلب منها نقل بضائع من الخارج إلى مصر ، دون أن تعرف أن بداخل هذه الحقائب ممنوعات وفى إحدى رحاتها تتعرف إيمان على قائد الطائرة أحمد ، ويتفقان على الزواج ، وفى إحدى سفرياتها تتعطل الطائرة فى تونس ، فيأخذ أحمد حقائبها وفى مطار القاهرة يتم القبض عليه .

نحن هنا أمام اثنين من المتهمين الأبرياء ، المرأة ، والرجل معاً . ومن أجل الدفاع عن حبيبها ، فإن الفتاة تعترف بالجريمة ويتم سجنها . أما أحمد فيفصل من عمله لمخالفته لوائح الشركة وحمله حقائب لايعرف محتواها وتظل المتهمة البريئة فى السجن ، حتى يتم القبض على المهربين الحقيقيين اللذين يعترفان بالحقيقة .

وكما نرى فإن نهاية المتهمة البريئة هنا هو الإفراج ، وإثبات براءتها ، وذلك عكس ما رأينا فى أفلام من طراز « التخشيبة » ، الذى حاولت فيه المرأة أن تنفذ القانون عندما عجز رجاله عن التوصل إلى الحقيقة .

أما الفيلمان المأخوذان عن قصة القروية التى جاءت إلى المدينة حاملة ابنها ، فتم القبض عليها بتهمة اختطافه ، فإنهما رغم المصدر الواحد ، وهو خبر منشور فى الصحف فإن كاتبا السيناريو قد اختلفا فى المعالجة والرؤية .

ففى فيلم « وعد ومكتوب » الذى كتبه عبدالحميد عبدالمقصود . نرى التزاماً واضحاً بنص الحادثة . كما نشرتها الصحف ، فقد حاول أحد الأشخاص الاعتداء على القروية فاطمة حين جاءت مع رضيعها إلى القاهرة وعندما تستنجد بالمارة يتهمها بسرقة الرضيع الذى تحمله . ويتم القبض عليها ولأنها

تهلوس فإن ضابط المباحث يأمر بإرسالها إلى المصحة العقلية ، بينما يوضع الإبن فى حضانة ، وقد أضاف الفيلم بعد ذلك أحداثاً أخرى غير واقعية ، مثل وفاة الزوج فى حادث مرور ، ومثل عمل فاطمة بإحدى الحضانات ، فتهرب بأحد الأطفال ، وتتصوره ابنها . وسرعان ما تقع فى قبضة رجال الشرطة وعندما يأتون لها بابنها تحاول خنقه وهى فى حالة انهيار ، وتوضع مرة أخرى فى المصحة النفسية ، ويعود ابنها إلى دار الحضانة .

أما السيناريو الذى كتبه مصطفى محرم فقد أضاف الكثير من الحكايات الهامشية حيث رأى الفيلم أن فوزية قد جاءت بطفلها إلى القاهرة بعد أن هجرها زوجها وجاء إلى العاصمة وتزوج من امرأة أخرى ويزعم الفيلم أن الزوج وراء القبض على زوجته فهو الذى دبر لها جريمة خطف طفل وذلك حين ادعى رجل وامرأته أنهما والدا هذا الطفل الذى تحمله فوزية وسرعان ما تساق الأم إلى مستشفى الأمراض العقلية وتنشر قصتها فى الصحف .

ونحن هنا أمام امرأة بريئة وصراحة بشكل مغاير رغم أن هناك الرجل الذى يدبر الجريمة ويهنأ بها وفى كلا الفيلمين هناك صحفى أو صحفية يقرر الوقوف مع المرأة والدفاع عنها بأى ثمن حتى يثبت براءتها فى النهاية .

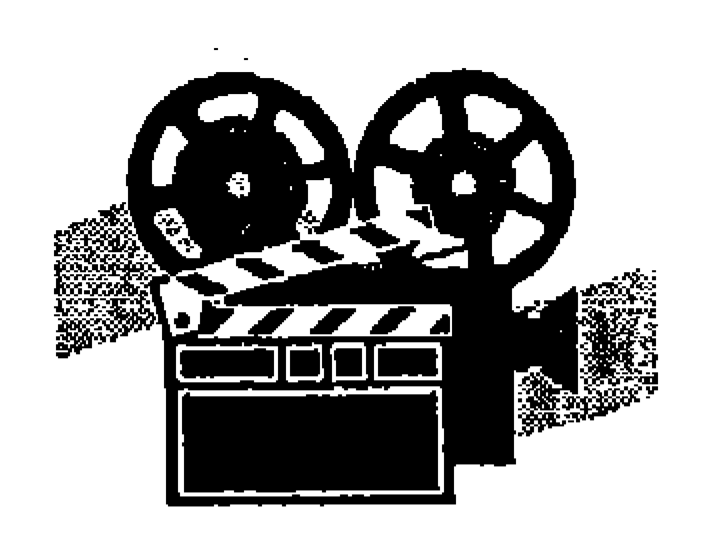
الممثلات التى جسدن دور المتهمة البريئة اشتهرن بأنهن صاحبات وجوه بالغة النقاء ، والطهارة ، وقد تكرر إسناد مثل هذه الأدوار إليهن ، ولعل مريم فخرالدين هى صاحبة الرقم القياسى التى جسدت هذا النوع من الأدوار بالإضافة إلى أدوار أخرى كفتاة رومانسية حالمة ، أو فتاة متدينة . وقد ظهرت مريم فخر الدين فى أكثر من أربعة أفلام فى دور المتهمة البريئة ، مثل دورها كزوجة فى « جريمة حب » ، و « أقوى من الحياة » و « فضيحة فى الزمالك » وفى فيلم « طاهرة » لمحمود إسماعيل كان عليها أن تلصق بنفسها تهمة سرقة مجوهرات ومسروقات وذلك حتى لا تعترف باسم اللص الحقيقى وتبقى على موقفها حتى وإن حكم عليها بالسجن .

وطاهرة هذه بائعة بسيطة تبيع الفول والبليلة ، وعندما تعود إلى غرفتها التى تعيش فيها وحيدة تفاجأ باللص يختفى لديها ولأنها تطمع فى هدايته

فإنها لا تعترف باسمه بل أنه عندما يتم القبض على اللص فيما بعد ويتم عرضه عليها فإنها تنكر معرفته وتظل على موقفها ولاتنكشف حقيقة الأمر إلا بعد أن يختلف اللص مع شريك له ويقرر اللص بأن يعترف بكل شيء بعد أن اهتدى إلى الله وبذلك تظهر الحقيقة وتخرج طاهرة من السجن .

وقد جسدت مريم فخر الدين أيضاً دور المتهمة المدانة فى جرائم لم يتم فيها استدعائها إلى النيابة بل دفعت الثمن انفصالاً عن أسرتها وزوجها مثلما دبرت إبنة زوجها نادية خطة للإيقاع بينها وبين أبيها فى فيلم «لاأنام» لصلاح أبو سيف عام ١٩٥٧ كما أنه تم إتهامها بالخيانة الزوجية فى فيلم «إرحم حبى» لبركات عام ١٩٥٩ رغم أن الخائنة هى أختها التى سلبت منها رجلاً تحبه .

وهكذا فإن السينما قد ألصقت هذه الشخصية بممثلات بأعينهن فقد جاءت فاتن حمامة فى المقام الثانى بعد مريم فخر الدين من حيث مساحة أدوار البريئة المدانة فى أفلام من طراز «لن أعترف» و «الزوجة العذراء» أما من حيث المخرجين الذين قدموا مثل هذه الأدوار فى أفلامهم فإن محمد كامل حسن المحامى قد عزف دائماً على مثل هذه الشخصية سواء فيمايتعلق بالأفلام التى كتبها أو الروايات التى نشرها أو الأفلام التى أخرجها سواء فى فيلم حب وإعدام» أو «السابحة فى النار» ١٩٥٩ و «الحب الأخير» و «أقوى من الحياة» .



الفصل السابع

القاتلة

تعددت الأسباب ، والقتل واحد .

ذلك هو مفهوم القتل فى الحياة ، وأيضاً فى السينما المصرية ، ولكن المدخل الذى سنتحدث من خلاله عن شكل المرأة القاتلة فى هذه السينما يتمثل فى عبارة رددتها نجمة إبراهيم فى فيلم « ريا وسكينة » لصلاح أبو سيف عام ١٩٥٣ . حين حاولت المرأة الضحية ، أن تقاوم ، وأن تنفد بجلدها ، لكن المرأة القاتلة رددت بلسان جامد ، وملامح بالغة القسوة ، وبنبرة قوية :

- « قطيعة ، ماحدش بياكلها بالساهل » .

وسوف نرى أن أغلب الجرائم التى كانت المرأة فيها مدانة بالقتل ، قد اعتمدت فى المقام الأول على علاقة لقمة العيش بالقتل ، فرغم أن هذه اللقمة من مسئوليات الرجل ، إلا أن أغلب القاتلات قد فعلن فعلتهن فى المقام الأول من أجل هذه اللقمة ، حتى هؤلاء النسوة القاتلات من أجل اللذة ، أو الجنس ، أو لأسباب عاطفية ، فكل القتل من أجل الحياة بشكل أفضل ، أو لأن القتيل كان سبباً لتوريد رزق جديد للقاتلة ، أو لأنه سعى دوماً لحرمانها من الرزق .

وينقسم القتل الذى تمارسه النساء فى الأفلام المصرية التى سنخصص حديثنا عنها إلى عدة أقسام منها : الجرائم العاطفية مثلما قامت الزوجة بقتل زوجها فى فيلم « عفواً أيها القانون » لإيناس الدغيدى عام ١٩٨٥ . أو بدافع الانتقام لأسباب أيضاً عاطفية ، مثلما رأينا زوجة فى فيلم « المرأة الحديدية » لعبداللطيف زكى ١٩٨٨ ، تنتقم من أربعة رجال قاموا بقتل زوجها وهو إلى جوارها فى الفراش . كما أن الأسباب العاطفية تبدو ماثلة فى جرائم القتل التى تمارسها المرأة فى أفلام من طراز « ولا يزال التحقيق مستمراً » لأشرف فهمى ١٩٨٠ ، و « المرأة والساطور » لسعيد مرزوق ١٩٩٧ ، هذا بالإضافة إلى أسماء عديدة من الأفلام .

لكن من المهم أن نتكلم عن تجربة فيلم « مدام إكس » فى السينما المصرية فقد تم إقتباس هذه الرواية ثلاث مرات فى عقود متتالية فى السينما . بدأت بفيلم « المتهمة » لبركات ١٩٤٢ ، ثم « المرأة المجهولة » لمحمود ذو الفقار ١٩٦٠ ، و « وضاع العمر يا ولدى » لعاطف سالم ١٩٧٨ . فهذه الرواية الإنجليزية قد تم تصويرها فى السينما الأمريكية سبع مرات بين عامى ١٩٠٩ ، ١٩٨١ . ومن الواضح أن بركات قد تنبه إليها بعد نجاح الفيلم الذى أخرجه سام وود عام ١٩٣٧ . وأدت فيه جلاديس جورج دور المرأة التى تقتل رجلاً حاول كشف حقيقتها لإبنها المحامى الشاب .

المرأة فى كل الأفلام المأخوذة عن «مدام إكس» مقهورة مجبورة على القتل ليس أمامها سوى أن تكون قاتلة وهو قتل أقرب إلى الدفاع عن الشرف ويتسم بأنه قتل شرعى لذا فإن كافة الأفلام قد قامت بتبرئة مدام إكس وخرجت المرأة من المحكمةبين أذرع إبنها وزوجها الذى انفصلت عنه بوشاية.

وهناك إختلاف واضح بين أسباب طرد الزوجة من بيتها عند كل من بركات ومحمود ذو الفقار ، لكن القتل هنا متشابه فى أسبابه ففى «المتهمة» ، تقرر زوجة أحد تجار المخدرات الانتقام من ضابط الشرطة فتبلغه بأن زوجته تخونه ويقوم الرجل بالفعل بطرد زوجته ويحرمها من رؤية إبنها وتمر سنوات يكبر خلالها الإبن ويصبح محامياً . وعندما يخرج المهرب من السجن ، يحاول بدوره استغلال الزوجة فى إفساد حياة زوجها السابق وإبنه ، ويكون الحال قد وصل بالمرأة إلى درجة الإنهيار فلاتجد سوى إنقاذ إبنها بأن تقتل المهرب .

وحول مسألة القتل تدور حبكة الفيلم ، فالمرأة ليست قاتلة بطبعها ، بل هى مخلوق مستكين يؤثر السلامة ، وهى تحاول رؤية إبنها من وقت لآخر ، وهى تعرفه دون أن يعرفها ، لذا فإن اللقاء فى المحكمة يبدو بين شخصين غريبين تقريباً ، هى تؤثر الصمت ولاتود إبلاغه بحقيقة الأمر ، وهو يدافع عن المرأة من أجل أن ينجح فى القضية .



نبيلة عبيد وأبو بكر عزت فى « المرأة والساطور »



فيفى عبده وفاروق الفيشاوى فى « القاتلة »

والتفاصيل تتضح فى فيلم « المرأة المجهولة » فالأب طبيب والزوجة فاطمة يتم القبض عليها فى بيت دعارة ، حين تذهب لزيارة صديقتها سعاد ، مما يؤدى إلى فسخ حياتها الزوجية ، وتنغمس فى عالم الأقبية ، وتتعرف على عباس الذى يفرض عليها إتاوة . وفى مواجهة مع هذا البلطجى يحاول قتلها ، لكن سعاد تفتديها وتموت ، فيحكم على عباس بالسجن المؤبد ، وعندما يحاول ابتزاز فاطمة ويهددها بكشف سرها لإبنها الذى صار محامياً . ومن أجل حماية إبنها ، فإنها تقتل عباس ، وتؤثر الصمت فى المحكمة حتى يفصح الأب عن السر فتحصل على البراءة .

ومن المعروف أن السيناريو الذى كتبه محمد عثمان عام ١٩٥٩ باسم « المرأة المجهولة » هو نفسه الذى أعيد إخراجه عام ١٩٧٨ باسم « وضاع العمر يا ولدى » ، لذا فصورة القاتلة قد تشابهت فى هذين الفيلمين عن الفيلم الذى أخرجه بركات .

أما الصورة الثانية من المرأة القاتلة ، فهى التى تبحث بشكل مباشر عن لقمة العيش من خلال القتل . وضحايا « ريا وسكينة » فى الأفلام الثلاثة التى تم إخراجها عن قصة هاتين السفاحتين هم من النساء وخاصة فى فيلم صلاح أبوسيف .

والقاتلة هنا ليست امرأة واحدة ، بل امرأتان يعاونهما زوجاهما ، ومجموعة أخرى من الرجال ، حيث يتم استجلاب النساء من الأسواق ، بحجة تدبير مشتروات أرخص ، وهناك فى بيت القتلة ، تقام مراسيم خاصة ، كأن الضحية سوف تكون قرباناً لآلهة ، من الآلهة الوثنية فى الميثولوجيا القديمة . وهناك مشهد كامل فى الفيلم ، يوضح تفاصيل هذه المراسيم ، من رقص ، وغناء جنائزى تقريباً ، وبخور يعبق أجواء منزل القاتلتين ، والذبيحة تتمايل بعد أن شربت من السائل المخدر ، وفجأة يتم ذبح المرأة بشكل بشع .

القاتل هنا امرأة ، بل امرأتين ، والقتيلة أيضاً امرأة ، بل مجموعة من النساء . والذبح كما رأينا من أجل لقمة العيش ، أى أن القاتلتين تقومان بتدبير

أمور حياة الأسرة من خلال القتل ، وهو قتل عمدى ، يتكرر المرة تلو المرة ، والغرف السفلية من المسكن مليئة بجثث الضحايا من النساء ، وهناك ضحايا أخريات سوف يأتين ، منهن زوجة الضابط ، وفتاة أخرى يوهمها أحد القتلة بأنه يحبها ، ويستجلبها إلى البيت .

ونساء السينما المصرية اللائى يبحثن عن لقمة العيش بالقتل ، يفعلن ذلك عن عمد ، وإذا لم يكن هناك قتل ، فلا حياة ، ولا مال ، وقدتكررت مسألة القتل من أجل هذه اللقمة بشكل مباشر فى فيلم « المجهول » لأشرف فهمى ، والقتل هنا تمارسه امرأتان معاً ، أيضاً من نفس الأسرة ، وإذا كانتا ريا وسكينة شقيقتين ، فإن القاتلتين هنا هما أم وابنتها مديحة ، وتدور الأحداث فى منطقة منعزلة بكندا ، حيث تمتلك الأم فندقاً يستقبل القليل من النزلاء .

ويصور لنا الفيلم أن المرأة فى حاجة إلى نقود ، لذا يقومان بالقتل ، وبينما هما يمارسان العملية فإن هناك رجلاً أبله يساعدهما فى إلقاء الجثث فى البحيرة القريبة . ويبتدع الفيلم مأساة أن آخر قتيل هو ابن المرأة الذى لم تره منذ زمن ، ولا تعرف ملامحه ، أى أن القتل المأساوى هنا يتردد جسامة باعتبار أن الأم وابنتها سيقتلان الإبن والشقيق وبالفعل فإن الأم هى التى تنفذ العملية دون أن تعرف الحقيقة ، وعندما تفتح حافظة أوراق القتيل تكتشف أنه ابنها . وتزداد حدة الشعور بالمأساة .

والفيلم مأخوذ عن مسرحية « سوء تفاهم » للكاتب الفرنسي البير كامى ، أشبه بالمآسى اليونانية ، التى تتحدث عن لعنة القتل ، فالذبح هنا يتم لشخص من نفس الدم ، والقتل هنا أقل عنفاً مما رأينا فى جرائم ريا وسكينة ، حيث شرب الإبن السم دون أى رقص جنائزى مثلما حدث عند صلاح أبو سيف .

هناك مجموعة أخرى من الأفلام تغيرت فيها أسباب القتل ، لكنها تبدو عملية قصدية ، خططت لها المرأة بإتقان ، ونفذت جريمتها ، بصرف النظر عن النتائج ، وذلك مثلما حدث فى المرأة الحديدية و « لا يزال التحقيق مستمراً » و « ديسكو .. ديسكو » لإيناس الدغيدى ، ثم « المرأة والساطور » . صحيح أن هناك أسباباً متباينة لكن القتل هنا مدبر من قبل المرأة .

فماجدة في « المرأة الحديدية » تسعى للانتقام من الرجال الأربعة الذين اغتالو زوجها حسن ، وهي تدبر الخطط من أجل التقرب من كل قاتل على حدة ، ثم تنفذ خطتها وفي كل مرة تفلت من يد العدالة حتى تسقط في النهاية. أما زينب في « ولا يزال التحقيق مستمراً » فإنها تدبر خطة متقنة من أجل قتل عشيقها والتخلص من زوجها . وهي تتفق مع الزوج أن ينتقم لشرفه بالتخلص من العشيق . وفي عوامة مدحت ، تطلق زينب المسدس على عشيقها ، ثم تتصل بالشرطة قبيل وصول زوجها من أجل إلصاق التهمة به ، أي أن سبق الإصرار مرتبط بجريمة المرأة ، إلا أن الزوج يقتل امرأته ويضع المسدس في يد مدحت ليوهم رجال الشرطة أن زينب قتلته .

وفي فيلم « ديسكو .. ديسكو » تقوم مديرة المدرسة بإطلاق الرصاص على صاحب نادي الفيديو الذي يبيع المخدرات لتلاميذها ، وذلك كحل حتمي من أجل التخلص من قوى الشر التي تحيط بالتلاميذ ، والمرأة المربية القاتلة ، تأتي معها بمسدس ، وتجبر الرجل على شم المسحوق الأبيض .

وفي « المرأة والساطور » تقوم الزوجة بذبح زوجها بأبشع صور القتل ، وذلك بعد أن تكتشف أنه يحاول اغتصاب ابنتها من زوجها الأول ، فتمزق جسده وتوزعه على أكثر من مكان في أحد أبشع جرائم القتل في السينما المصرية .

وهناك أسباب قهرية ، وعوامل نفسية دفعت زينب إلى أن تقتل زوجها ، وأسرته الجديدة ، بإطلاق الرصاص عليهم في نهاية فيلم « الضائعة » لعاطف سالم ١٩٨٦ . فبعد أن سافرت كي تعمل ممرضة في إحدى دول الخليج من أجل شراء شقة ، تفاجأ أن النقود التي أرسلتها إلى زوجها قد اشترى بها شقة باسمه وأنه طلقها غيابياً من أجل الزواج بامرأة أخرى . وقد اشترت زينب الشقة بعد أن عانت الأمرين عقب هدم منزلها ، وبعد أن عاشت في خيام الإيواء مع العديد من الأسر ، وتحاول المرأة استعادة أبنائها بلا جدوى ، وتدمن العقاقير هروباً من آلامها ، ويبدو زوجها وحماتها سابقاً وهما يعيشان في أوج

السعادة بمالها ، كما أن من الرجال من يتعاملون معها كسلعة جنسية ، لذا فإنها تسرق مسدساً من أحد هؤلاء الرجال ، ولا تجد سوى أن تطلقه على أفراد أسرة طليقها فى أحد أكثر المشاهد دموية فى السينما المصرية ، تصرخ القاتلة ، والرصاص ينطلق ، والدماء تتناثر .

أما فى فيلم « عفواً أيها القانون » لإيناس الدغيدى ١٩٨٥ ، فإنه يتناول قضية معاكسة لما اعتدنا عليه فى جرائم القتل لدواعي الشرف ، فهل من حق المرأة أن تقوم بقتل زوجها إذا شاهدته راقداً فى الفراش مع امرأة أخرى ؟ ، والزوجان هنا يعملان فى التدريس بالجامعة . وتفاجأ الزوجة هدى بأن «على» فى الفراش مع صديقتها لبنى ، فتطلق الرصاص عليهما وهى منهارة .

والقتل هنا ، حسب منظور الفيلم ، سببه الدفاع عن الشرف ، وإن كان المفهوم يختلف من الرجل إلى المرأة فهل الشرف فقط خاص بالرجل ، لكن السؤال هو كم من امرأة قتلت زوجها رمياً بالرصاص حين عثرت عليه مع امرأة أخرى؟ وكم من أستاذة جامعية فعلت ذلك؟. على كل فالقاتلة هنا ليست مجرد امرأة بل هى أنثى جميلة والمرأة الخائنة أيضاً ذات منصب إجتماعى راقى . وهى زوجة لصديق الزوج الخائن ، أى أن العلاقة هنا متشعبة ، مما يعطى التبرير الكافى لأن تطلق هدى الرصاص وهى فى حالة هيستيرية .

أما القتل الذى تمارسه رجاء فى فيلم « القاتلة » لإيناس الدغيدى ، ١٩٩٢ فيأخذ شكلاً آخر . باعتبار أنه قتل يجمع بين العمد ، والمجانية ، أى عدم الاستفادة من القتل مادياً ، ولكنه هنا لإشباع العقدة النفسية التى تكونت لدى المرأة منذ طفولتها ، حين أغتصبها رجل ضخم الجثة ، ورجاء تقتل الكثير من الرجال ، وليس رجلاً واحداً ، فهى تلتقى بأى رجل ، وتذهب إلى فراشه ، وقد غيرت من شكلها ، ووضعت المساحيق وباروكة الشعر فوق رأسها من أجل التخفى ، وفوق الفراش تقوم بطعن الرجل ، أياً كانت مكانتة الإجتماعية ، ثم تعود إلى منزلها ، كى تنزع ملابسها ، وتعود إلى شخصيتها الأخرى .

وقد أكد الفيلم أن المرأة مصابة بفصام نفسي ، وأن القاتلة تختلف تماماً عن رجاء بائعة الزهور. لذا فبعد أن يتم القبض عليها يسعى جارها الضابط حسام إلى إثبات براءتها ، وهى فى طريقها إلى غرفة الإعدام .

وهناك جرائم قتل أخرى جماعية ، ساهمت فيها المرأة مع الرجال حين يقوم أربعة أشـخاص من بينهم امرأة بإطلاق الرصاص على مليونير فى فيلم « كتيبة الإعدام » لعاطف الطيب ١٩٨٩ ذلك باعتبار أن هذا المليونير قد سرق مرتبات ضباط وعساكر الجيش عام ١٩٧٣ أثناء حصار العدو الإسرائيلى على مدينة السويس والقتلة الأربعة أصحاب مصلحة فى الانتقام من هذا الثرى وهو اللص السابق باعتبار أن كل منهم قد أضير بدرجات مختلفة من هذه السرقة .

وفى فيلم « ليلة القتل » لأشرف فهمى ١٩٩٤ لا تشارك زينات بالقتل بنفسها ، بل هى تدفع الرجل إلى أن يتخلص من امرأة ثرية من أجل الاستيلاء على ثروتها . وهناك الكثير من نماذج المرأة التى تدفع آخرين إلى القتل فى السينما باعتبار أن فى هذه الجرائم يمكن أن نجد امرأة وراء كل مجرم ، ولكننا هنا نخص حديثنا عن المرأة التى تقوم فعلاً بممارسة القتل بيديها وإن تعددت أسباب ذلك . وهناك بعض جرائم القتل فى الأفلام ذوات الحبكة البوليسية ، لاتبدو فيها تفصيلات عملية التخلص من الرجل ، مثلما رأينا فى فيلم « الزوجة العذراء » للسيد بدير ١٩٥٩ . فالأم قد قامت بقتل زوج ابنتها العنين الذى لم ينجب ، من أجل أن تفسح لابنتها فرصة الحياة السعيدة ، وفى البداية اتهمت الزوجة بأنها الفاعلة ، وحاول المحامى صديق الزوج إثبات براءة موكلته ، لكن فى لحظة حاسمة ، قامت الأم بالاعتراف ، وأكدت أنها هى التى وضعت نقطاً زائدة من دواء القلب فى كوب الزوج .

كما رأينا فإن أغلب الجرائم التى تحدثنا عنها فى السطور السابقة كانت ذات مصلحة قوية بالمرأة نفسها والكثير من هذه الجرائم فردية قامت بها المرأة بنفسها ولم يكن إلى جوارها أحد عندما ارتكبتها مثلما رأينا النساء فى أفلام «القاتلة» و «عفواً أيها القانون» و «المرأة المجهولة» و «الزوجة العذراء» و «المرأة

الحديدية» و «ديسكو .. ديسكو» و «المرأة والساطور» و «الضائعة». ولكن هناك جرائم قتل جماعية لا تكون المرأة فيها وحدها وفي بعض الأحيان تكون هي على رأس القتلة مثلما في «ريا وسكينة» أو قد تشارك عمليتها مع امرأة أخرى مثل ابنتها في «المجهول» مع وجود رجل يؤدي خدمات للقتل وأيضاً هناك اتفاق بين زوج وزوجته على التخلص من عشيق هذه الأخيرة في « ولا يزال التحقيق مستمراً » . أما المرأة ، كما أشرنا في « كتيبة الإعدام » فهي واحدة من أربعة أشخاص نفذوا الإعدام الجماعي للص سرق أموال الجيش .

تباينت أدوات القتل في كل هذه الأفلام بشكل غير حاد وفي كل الحالات ، فإن المرأة كانت تستخدم أداة حادة للقتل ، أي أنها لم تقم بخنق ضحيتها باعتبارها في كل الأحوال أضعف منه ، وإذا كان قتلة السينما من الرجال قد استطاعوا خنق ضحاياهم مثلما حدث في « الجريمة والعقاب » و «سونيا والمجنون» وغيرها ، فإننا لم نشهد امرأة قاتلة واحدة تقوم بخنق ضحيتها .

وتنحصر أداة القتل في ثلاث أدوات : السكين ، والمسدس ، والسم (إذا اعتبرناه أداة) . وقد تم استخدام السكين للطعن من الخلف ، بينما كان المسدس للمواجهة ، وإطلاق الرصاص من الإمام ، أي أن المرأة بدت ضعيفة وهي تطعن ، واثقة أن القتيل يمكن أن يدافع عن نفسه ويفلت من مصيره ، لذا فهي لم تشاهد ملامحه حين تطعنه في أفلام من طراز « المرأة المجهولة » و« المتهمة » لبركات عام ١٩٤٢ و« المتهمة » ، لبركات عام ١٩٩٢ . ثم « وضاع العمر يا ولدي » ، ولكنها في فيلم « القاتلة » ، كانت تطعنه على الفراش ، وهو في لحظة لذة ، أي أنه في حالة ضعف شديد وبالتالي تقل درجة مقاومته . كما تكرر هذا أيضاً في « المرأة والساطور » .

وهناك أفلام استخدمت فيها المرأة السكين ، والمخدر معاً ، من أجل أن تفقد ضحيتها قوتها ، ويسهل التخلص منها . مثلما كانتا ريا وسكينة تفعلان ذلك مع الضحايا .

أما الأفلام التى استخدم فيها القتل بالمسدس ، فهى أكثر حداثة ومنها « عفواً أيها القانون » ، و « الضائعة » و « ديسكو .. ديسكو » و « كتيبة الإعدام » وتأتى أهمية القتل بالمسدس فى الحصول على السلاح ، باعتبار أن حامل المسدس يجب أن يكون قد حصل على ترخيص بذلك . ولكن أغلب هذه الأسلحة التى استخدمت المرأة فى السينما لم تكن ملكاً لها ، فقد استولت زينب فى « الضائعة » على المسدس من رجل كان يود النوم معها . ولم يكن فى ذهنها من قبل أن تقوم بالانتقام ، لكن رأسها ما لبثت أن لمعت وهى تحمل المسدس بين يديها .

وفى « ديسكو .. ديسكو » حملت مديرة المدرسة المسدس فى حقيبتها من أجل تهديد صاحب نادى الفيديو ، مهرب المخدرات ، من أجل إجباره على التهام المسحوق الأبيض وأيضاً لإطلاق الرصاص عليه ، باعتبار أن قتله مصير حتمى لما فعله ، ولما نوت هى عليه . أما القتلة فى « كتيبة الإعدام » فهم متعمدون قتل الثرى ، ولم يكن أمامهم خيار سوى أن يفعلوا ذلك بعد أن سدت السبل أمام الإيقاع به أمام القانون .

أما القتل بالسم أو بالسائل المخدر فهو أقل الوسائل عنفاً وهو أيضاً الأقل استخداماً فى السينما المصرية باعتبار أن السكين والمسدس يزيدان من حرارة الأحداث ويرتبط استخدام السم بتدبير متقن متعمد بدافع أن القاتلة تود التمتع بثروات القتيل أو بما يتركه من مصادر نعيم وثروة مثلما حدث فى «الأستاذة فاطمة » لفطين عبدالوهاب ١٩٥٢ ، وأيضاً فى «الزوجة العذراء» و «المجهول» .

لكن المرأة التى قتلت أربعة رجال فى « المرأة الحديدية » قد استخدمت وسائل متعددة ليس من بينها السكين أو المسدس أو السم وإنما قدرتها على المصارعة فهى تتمكن من دفع أحد ضحاياها إلى منشار آلى وترمى برجل آخر من فوق المقطم بعد أن أنهكته بسيارتها وتذهب إلى المستشفى لقتل الثالث الذى أصابته هلوسة الخوف من القتل ووضعته الشرطة تحت حراسة مشددة .

تقوم بدور القاتلة عادة ممثلات بأعينهن والغريب أن السينما المصرية قد أسندت هذه الشخصية أكثر من مرة لممثلات من طراز نجمة إبراهيم ، ونجلاء فتحى ، ونبيلة عبيد ، وفى الوقت الذى لم تجد هذه الأدوار تسند إلى ممثلات من طراز سعاد حسنى ، وفاتن حمامة فإنها أسندت إلى شادية فى « المرأة المجهولة » ، وإلى زوزو ماضى فى « الزوجة العذراء » ، والغريب أن نجلاء رغم مظهرها الرومانسى ، فقد قامت بقتل الرجال فى ثلاثة أفلام هى : « عفواً أيها القانون » و « ديسكو .. ديسكو » و « المرأة الحديدية » . أما نبيلة عبيد فقد قامت بدور القاتلة فى « ولا يزال التحقيق مستمراً » ثم « المرأة والساطور » .

كما سوف نلاحظ أن مخرجات قد قدمن المرأة القاتلة فى أكثر من فيلم، فقد قدمت إيناس الدغيدى نساء قاتلات فى ثلاثة أفلام من بين تسعة أفلام أخرجتها حتى عام ١٩٩٦ ، وهى « عفواً أيها القانون » بعد خروجها من السجن ، ومحاولتها استرداد ابنها ، لكن هاجساً سابقاً يقف لها بالمرصاد . وهو نفس الرجل الذى استعان بعدد كبير من المحامين من أجل إدانتها .

وعلى كل ، فهذه الأفلام مكتوبة بأقلام رجال ، وإن كانت المخرجة قد تصدت لها ، ومن الواضح أن تجربة فيلم « التحدى » كانت نابعة من الكاتبة ، التى استعانت بكاتب سيناريو آخر ، وممثلة أخرى ، من أجل استكمال الأحداث وبقى فقط من الفيلم الأول الممثل فريد شوقى الذى جسد دور الأب ولكن المرأة فى فيلم «التحدى» تقتل أمامنا وإن بدت مسكينة قد هدمتها تجربة السجن وضياع الزوج وعدم القدرة للحصول على الإبن الذى فى حضانة جده .

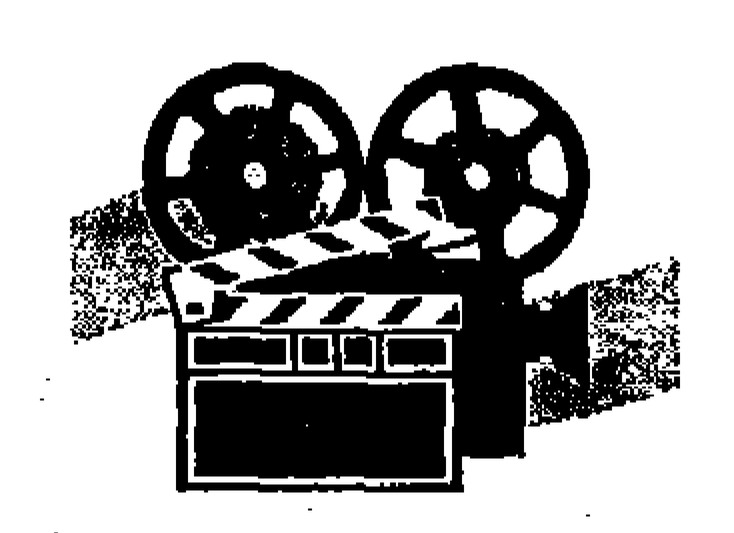
بدت هناك مأساة فى مصير كل قاتلة ، أياً كان سبب القتل ، فقد سيقت ريا وسكينة وكل أعدائها إلى السجن بعد أن تم القبض عليهم جميعاً فى الأفلام الثلاثة التى تم تصويرها عن هاتين السفاحتين اللتين أثارتا الرعب فى بداية العشرينات بالإسكندرية . وقد حكم عليهم جميعاً بالإعدام ، مثلما حكم على رجاء فى فيلم « القاتلة » ، ورأينا الضابط وقد صار محامياً ، يحاول الدفاع

عنها وتبرئتهـا ، ولكن رجاء تسـاق إلى المشنقة . وقد سـيقت القاتلة أيضاً إلى السـجن فى أفـلام أخـرى مثـل « المرأة والسـاطور » و « عفواً أيها القانـون » ، و « المرأة الحـديدية » و « الزوجـة العـذراء » و « ديسكو .. ديسكو » كمـا قـضت سنوات بالسـجن بعد أن ارتكبت جرائم قتل فى فيلم « التحـدى » و « العقاب » لبركات عام ١٩٤٧ .

ورغم أن المرأة قاتلة فإن المحـامين قد نجحوا فى تبرئة بعضهن فى فيلم « كتيبة الإعدام » و « المرأة المجهولة » و « المتهمة » و « وضاع العمر يا ولدى » باعتبار شرعية القتل ، وأن المرأة كانت فى حالة دفاع عن الذات ، وعن مكانة أقرب الناس إليها .. إبنها .

ولأن النهاية المأساوية هى مصير كل قاتلة ، فإن الأم أصابها جنون وهى تعرف أن إبنها هو قتيلها ، وتندفع وراء حارس الغابة قبل أن يلقى بجثته فى الميـاه فـتلحق به وتصـاب بالجنون ، كـمـا أن جنوناً منتظراً يصـيب زينب فى نهاية فيلم « الضائعة » .

وبشكل عام فإن أغلب القاتلات اللاتى قدمتهن السينما كن أقرب إلى قلب المتفرج ، فقد رآهن بريئات ساذجات ، يندفعن إلى القتل دفعاً ، ولذا فإنه يحس كم أن القانون منصف ، وهو يبرئ هؤلاء القاتلات وحتى لو لم تتعدل صيغ القانون ، وهو يرى بعضـهن يسقن إلى الحبس مثلما حدث للمرأة التى خانها زوجها فى فيلم «عفواً أيها القانون » .



الفصل الثامن

التلميذة

للأفلام التى تروى قصص الشباب جاذبيتها الخاصة فى السينما المصرية . وموضوعات هذه الأفلام رغم تشابه خطوطها العامة إلا أنها تتجدد بين جيل وآخر ، فتبدو كأنها معين لا ينضب للحواديت التى تكشف عنها الشاشة .

وفى تاريخ هذه السينما كثرت قصص التلميذات ، من غراميات وعلاقات متشابكة ، وبدت هذه القصص ذات جاذبية لدى صناع الأفلام . والمقصود بالتلميذات هنا ، هن فى الغالب اللائى فى المرحلة الثانوية ، وهى مرحلة بالغة الخطورة ، والحساسية ، باعتبار أن سن المراهقة ، هو سن تفتح مسام الفتاة على الحياة ، والحب الأول ، والتجربة الجنسية الأولى فى بعض الأحيان ، كما أنها مرحلة الأحلام بالعثور على الفتى المنشود ، والخروج من الطفولة إلى زمن الإنطلاق ، أو المسئولية ، والقيود .

وسوف نقصر حديثنا فى هذه الصفحات حول تلميذات السينما المصرية ، فهناك فارق كبير بين إبنة المدارس الثانوية ، الملفوفة بقيود متعددة ، سواء فى المنزل ، أو البيت ، والتى تحاول البحث عن طريق فى الحياة ، وبين إبنة الجامعة التى تعرف قدراً أكثر اتساعاً من الحرية ، والمسئولية ، وقدراً أكبر من المتاعب والمعاناة .

وأمامنا مجموعة من الأفلام حول صورة التلميذة فى هذه السينما ، وهى صور متقاربة ، كما سبقت الإشارة ، لكن هناك مجموعة من السمات يمكن أن تجمع بين البنات فى هذه الأفلام .

جسدت أغلب ممثلات السينما ، خاصة النجمات دور تلميذة المدرسة الثانوية ، سواء مرة واحدة على الأقل ، أو مرات عديدة ، وقد ارتبطت علاقة كل ممثلة بمرحلة معينة من حياتها بمثل هذه الأدوار ، بمعنى أنه قد تتاح الفرصة لتقديم أفلام قليلة من هذا النوع للممثلة الواحدة ، قبل أن يتقدم بها السن ، وتجد نفسها لا تتناسب مع أداء مثل هذه الأدوار .

ومن الممثلات اللاتى جسدن دور التلميذة أكثر من مرة هناك ليلى مراد فى « ليلى بنت المدارس » عام ١٩٤١ ، و « غزل البنات » ١٩٤٩ . ثم نيللى فى « نورا » ١٩٦٦ ، و « مع تحياتى لأستاذى العزيز » ١٩٨١ ، و ماجدة فى « أين عمرى » ١٩٦٦ ، و « المراهقات » ١٩٦٠ . وجسدت سعاد حسنى الدور فى « التلميذة والأستاذ » . ثم « الست الناظرة » ١٩٦٨ ، وجسدت الدور أيضاً كل من شادية فى « التلميذة » عام ١٩٦١ ، ولبنى عبدالعزيز فى « الوسادة الخالية » عام ١٩٥٧ ، ونعيمة عاكف فى « مدرسة البنات » ١٩٥٥ ، وآثار الحكيم فى « علاقة خطرة » ١٩٨١ ، وناهد شريف فى « بيت الطالبات » عام ١٩٦٦ ، ونادية لطفى فى « مذكرات تلميذة » ١٩٦٣ ، وفاتن حمامة فى « الباب المفتوح » ١٩٦٣ ، ويسرا فى « قصر فى الهواء » ١٩٧٧ ، ونجلاء فتحى فى « روعة الحب » ١٩٦٨ و « من البيت للمدرسة » ١٩٧٢ . و « غرام تلميذة » ١٩٧٣ . كما جسدت ميرفت أمين الدور فى « أبى فوق الشجرة » ١٩٦٩ و « الكداب » ١٩٧٥ .

والنماذج التى أمامنا كثيرة ولكن بالنظر إلى هذه الأفلام ، فسوف نرى أن بعض الممثلات قد جسدت الدور فى مقتبل حيواتهن ، وجسدن شخصية التلميذة وهن صغار ، وقد عادت بعضهن لتجسيد نفس الشخصية بعد سنوات ، وقد ظهرت ليلى مراد فى ليلى بنت مدارس وهى فى الثالثة والعشرين من عمرها ، باعتبار أنها مولودة فى ١٧ فبراير ١٩١٨ . ثم جسدت نفس الشخصية وهى فى الحادية والثلاثين مرة أخرى . أما ماجدة فقد جسدت دور « علية » فى (أين عمرى) وهى فى الخامسة والعشرين ، ثم جسدت دور المراهقة وهى فى



ليلى مراد ونجيب الريحانى فى فيلم « غزل البنات »



ماجدة وحسين رياض ودولت أبيض فى فيلم « المراهقات »

التاسعة والعشرين . وجسدت شادية دور التلميذة وهى فى الثانية والثلاثين من عمرها . وقد جاء هذا الفيلم الذى أخرجه حسن الإمام بعد أن رآها الناس وهى تجسد دور المرأة المجهولة ، كأم لشكرى سرحان ، ثم جسدت فى نفس السنة دور أم للبنى عبدالعزيز فى « لاتذكرينى » . أما نيللى فقد جسدت الدور وهى فى التاسعة عشر من عمرها ، ثم بعد أن تجاوزت الرابعة والثلاثين .

وقد ذكرنا الأمثلة السابقة من أجل التعرف على منطقة الصدق ، والتعبير ، ففى حالة شادية فى « التلميذة » لم يكن هناك أى شعور بالصدق ، باعتبار السن ، وتركيب الجسد ، ونوع الأدوار السابقة من ناحية ، ثم قيامها بعشق شخص أصغر منها سناً فى نفس الفيلم جسده حسن يوسف، هناك حالات بعينها ، مثل ليلى مراد ، كانت خفة ظل الممثلة ، وحضورها ، سبباً فى إخفاء فارق السن بين عمر الممثلة ، وعمر الشخصية التى تؤديها ، وقد بدت هذه الظاهرة لدى كل من ماجدة ونيللى بشكل واضح ، بل يمكن القول أن ماجدة بدت كأنها بالفعل تلميذة صغيرة ، حالمة ، تحب لأول مرة ، وتمارس ألعاب التلميذات بشكل برئ ، كأن تخرج من المدرسة مع حبيبها الطيار ، ولذلك بحجة وفاة خالتها من أجل الطيران معه فى طائرته .

ترتبط تجربة الحب الأولى، بسن التلميذة فى أغلب الأفلام التى أمامنا ، قد تكون هذه التجربة ذات علاقة بالمدرسة نفسها مثلما حدث فى «المراهقات» لأحمد ضياء الدين ، أو بأماكن أخرى مثلما حدث فى فيلم «ليلى بنت مدارس » وفى هذا الفيلم الأخير ، فإننا لم نر ليلى تتردد على مدرسة ، بل هى قادمة إلى منزل منغلق ، نعرف من الحوارفقط أنها تلميذة ، وحسب عنوان الفيلم ، فإن المقصود ببنت المدرسة هنا أنها فى سن صغير ، وأنها قد تربت بشكل معين ، وبهذا الأسلوب من التربية كان عليها مواجهة ما يحدث فى منزل يوسف الذى صدم فى تجربة حب سابقة ، فينزوى عن العالم ، ويغلق نوافذ منزله بستائر داكنة ، ولأن التلميذة مقبلة على الحياة ، فإنها تساعد على تفتح آفاقه ، وتجعل يوسف يقبل على تجربة جديدة مع امرأة . وتنجح ليلى أن تأتى بزميلاتها من التلميذات إلى المنزل وتكون منهن الفتاة اللعوب التى يتزوجها يوسف .

وتبدو تربية المدارس هنا ، حسب معنى الفيلم ، فى موقف ليلى من زميلتها التى تزوجت من يوسف وليست مثلها بنت مدارس ، فالزوجة (ميمى شكيب) تعمل على طرد ليلى من المنزل . وهى تخون زوجها ، ورغم أن ليلى تعرف فإنها لا تود أن تصدم يوسف مرة أخرى وهى التى صدمت فيه عندما لم يحس بها ، فهو أول تجربة حب فى حياتها لأنها إبنة مدارس، فهى تلصق بنفسها تهمة الخيانة ، التى ترتكبها الزوجة .

أما الحب الأول فى حياة ندى فى « المراهقات » فهو يأتى من خلال ما تسمعه لأول مرة عن العواطف من زميلاتها اللاتى يحببن مثلها لأول مرة . ولأن لكل واحدة من هؤلاء التلميذات حبيب حقيقى ، فإن ندى تتخيل صورة وهمية لحبيب ، تحدث زميلاتها عنه ، وتصفه بصورة أخيها طارق الذى يتسم بتزمت واضح وقسوة شديدة .. إلى أن يظهر فى حياة هذه التلميذة حبيب حقيقى ، يكبرها سناً ، وهو رجل ناضج ، له علاقاته المتعددة ، منها علاقاته مع زميلتها سناء . لكن حباً حقيقياً يتولد بين التلميذة ، وضابط الطيران عادل ، نراها تحلق فى غرفتها كأنها طير لا يود أن يحط على أرض الواقع .

وتختلف التجربة الأولى من بنت لأخرى ، فإذا كانت ماجدة قد جسدت دور ندى المعذبة فى حبها ، والتى تصاب بهيستيريا حقيقية حين تظهر العقبات الشديدة أمام هذا الحب ، فإنها فى فيلم « أين عمرى » بدت بين ثلاث مستويات من حب متباين ، فهناك الطالب الذى يعاكسها وهى تركب دراجتها ، وهناك عمو عزيز الذى يتزوجها ، ويوقفها عن استكمال الدراسة ، ثم هناك الطبيب الذى يعالجها ، ويمكن أن نعتبر أن كلاً منهم بمثابة تجربة حب أولى ، لاختلاف شكل الحب والإعجاب بينها وبين كل رجل منهم .

وفى حياة كل تلميذة من هؤلاء التلميذات ، هناك غالباً رجل ناضج ، تحبه الفتاة ، ويبدو بالنسبة لها مثلاً أعلى ، قد يكون مدرساً فى الفصل مثلما رأينا فى « التلميذة والأستاذ » ، و « الست الناظرة » ، وكلاهما من إخراج أحمد ضياء الدين . وإن كانت هذه السمة ظهرت بشكل أكثر تركيزاً بالنسبة

لطالبات الجامعة عن تلميذات المدارس مثلما حدث فى « الباب المفتوح » لبركات ، و « خللى بالك من زوزو » لحسن الإمام . وفى فيلم « لا تطفئ الشمس » كان مدرس الموسيقى الذى يعلم التلميذة عزف البيانو .

لكن هذا المثل الأعلى كان أغلب الأحيان صاحب قلم ، إما صحفى مثلما حدث فى «نورا» لمحمود ذو الفقار ، أو «مدرسة الحب» لكامل التلمسانى أو «بيت الطالبات» لأحمد ضياء الدذين ، أو قد يكون أديباً مثلما حدث فى «الطريق المسدود» .

وهذا المثل الأعلى هو رجل ناضج فى أغلب الأحيان ، يختلف عن الشباب الذين فى سن التلميذة ، وقد يكون متزوجاً فتعتبر علاقتهما محكومة بالفشل مسبقاً مثلما حدث فى « لاتطفئ الشمس » و « لا أنام » لصلاح أبو سيف . لكن هذا المثل الأعلى قد يكون شاباً وسيماً ، يتمتع بعقلية متجددة يجسده فى أغلب الأحيان ممثل من طراز كمال الشناوى فى « نورا » ، و « بيت الطالبات » و « مدرسة البنات » وفى هذه الحالة فإن الطريق مفتوح من أجل أن تكلل مشاعر الحب بالزواج . ولعل أشهر حالات الحب بين تلميذة وأستاذها هى التى قدمها السيد بدير فى « غصن الزيتون » ، وذلك رغم أننا نرى قصة الحب هنا من وجهة نظر المدرس ، وليس فى حياة عطيات هنا مدرس واحد ، بل إثنان ، ففى البداية نعرف أن المدرس الشاب الوسيم (عمر الحريرى) يتردد على منزل عطيات ، لدرجة توحى أن هناك حباً بين الإثنين ، وبعد أن يتم نقل المدرس إلى مدينته الإسكندرية ،تتولد قصة حب بين المدرس (أحمد مظهر) والتلميذة ، وهى التى توحى له بأنها تحبه من خلال ما تتركه من رسائل إلى المدرس فى كراسات الإنشاء .

وهذه التلميذة تبدو أكثر نضجاً فى مشاعرها من زميلاتها ، فهى توافق أن تذهب إلى شقة أستاذها بعد أن تقابله مصادفة وعن عمد ، فى الشارع . وهناك تفقد عذريتها معه . ولكن هذه العلاقة تنتهى بالزواج ، وتفقد عطيات علاقتها بالتلمذة ، وتتجه الرواية إلى منحنى مختلف تماماً .

وهنـاك عـلاقـات من طرف واحـد فى أغلب الأحـيـان بين الأسـتـاذ والتلميذة ، فإن المدرس يحب تلميذته ، ويتعامل معها باعتبارها أنثى ، بينما هى لا تحس بمشاعـره قط وهو يحاول من خلال هذا الحب اليائس أن يجـدد مشاعره القديمة كشاب وقد رأينا مثل هذه العلاقة فى أفلام مثل «غزل البنات» لأنور وجدى و «مع تحياتى لأستاذى العزيز» لأحمد ياسين . ففى كلا الفيلمين هناك شـاب فى حياة التلميذة قد يكون رجلاً مخادعاً مثلما فى «غزل البنات» لكن هذا لا يفتح الطريق أمام التلميذة عندما تكتشف خداع حبيبها بأن تحب أستاذها حمام بل سرعان ما يظهر شاب مخلص مثلما فى فيلم أحمد ياسين ، ولكن فى كل حـال فإن الملابسات التى تربط بالعلاقـة بين التلميـذة والأستاذ تجعل هذا الأخير فى حالة وله شديد ، ويفسر كلمات التلميذة بما يخدم مشاعره نحوها .. وكثيراً ما تبدو الفتاة خداعة أيضاً بكلماتها المعسولة مثلما تفعل ليلى مع الأستاذ حمام ، ومثلما تفعل سميحة مع أستاذها مسعد فى الفيلم الثانى .

وتظل هذه المشاعر العاطفية من الأستاذ بمثابة سر دفين لا تعرفه الفتاة حتى اللحظة الأخيرة ، وحتى أن سمعته يتردد على ألسنة أشخاص آخرين ، فإنها تندهش لما تسمعه ، مثلما يحدث عندما يبلغ يوسف وهبى التلميذة بما اكتشفه عندما تأثر المدرس وهو يسمع أغنية عاشق الروح . كما أن مشاعر الأستاذ مسعد تظل حبيسة جدران وجدانه حتى يقوم بتوصيلها إلى حبيبها ، والذى تتزوجه فى النهاية ، ولا يبقى أمام المدرس سوى قبول الأمر الواقع .

أما فى فيلم « علاقـة خطرة » لتيسير عـبود ، فإن العلاقة تأخـذ شكلاً مختلفاً ، فالتلميذة سهام لا تحب أستاذها أحمد ، ولكنها تحاول إلصاق تهمة أنه قام باغتصابها . حتى تهرب من كشف حقيقة الاغتصاب الذى قام به حبيبها الذى لا تود إدخـاله إلى دائرة الإتهـام . وهناك تقـارب واضح بين التلمـيـذة والأستاذة ليس من خلال العواطف لكن لأنه يسكن فى نفس المنزل الذى تقيم به ، وهو رجل أعزب تتمنى أمها بسيمة لو تزوجت ابنتها منه لذا فإنها تدفع بالتلميذة لإغواء المدرس ثم فيما بعد تشكوه إلى المدرسة بأنه غرر بابنتها .

ومن المعروف أن النص الأجنبى المأخوذ عنه هذا الفيلم قد جعل المدرس متزوجاً ، ولكن الفيلم العربى جعله أعزب ، وكما نرى فإننا أمام علاقة غير عاطفية ، بل مليئة بأسباب القلق ، والاضطراب ، ورغم أن سهام قد اعترفت لمدرسها بما اقترفته ، فإن هذا لم يكن سبباً للتقارب العاطفى فيما بينهما بل كان وسيلة لحل المشاكل ، دون أن يبلور المشاعر .

وهناك قصص حب متبادلة بين التلميذة والأستاذ فى أفلام أخرى ومن أبرزها : « الست الناظرة » و « التلميذة والأستاذ » لأحمد ضياء الدين . والتلميذة فى هذا الفيلم نزيلة مؤسسة إجتماعية ، وقد دخلت هذه المؤسسة ، وتختلق سلوى الأسباب للخروج من المؤسسة ، فتشارك بالغناء والرقص فى إحدى الفرق الموسيقية ، وتلتقى بالمدرس الذى يعمل موسيقاراً فى نفس الملهى الليلى التلميذة هنا ليست طالبة فى فصل دراسى ، والمدرس تزداد علاقته بها خارج مكان العمل . ومن الواضح أن إسم الفيلم يختلف تماماً عن موضوعه ، فقد تكررت قصة المدرس ، أو الإخصائى الإجتماعى والنزيلات فى فيلم «الضحايا» لحسام الدين مصطفى .

وفى بعض الأحيان فإن قصص الحب بين التلميذة والأستاذ ترتبط بخيانة ، فالأستاذ قد يكون متزوجاً مثل فتحى فى « لا تطفئ الشمس » لصلاح أبو سيف . فليلى تحب مدرس الموسيقى الذى يعلمها عزف البيانو وهو رجل متزوج من امرأة تبدو صامتة ، رغم أنها تعرف قصة الحب ، إلا أنها لا تود أن تمزق بيتها ، وقد استأجر فتحى لحبيبته التلميذة شقة خالية إلا من بيانو ، ومنفضة سجائر ، وتصل قوة العلاقة هنا إلى الحسية بين الطرفين أنهما يتلامسان ، إذن فليست علاقة شفافة ، كما هو مقصود ، بل هى علاقة تختلف فى معناها عما سبق أن رأينا من علاقات بين التلميذة والأستاذ والزوجة هنا تهجر البيت عندما يفيض بها الكيل ، ويكون هذا الهجران بمثابة صدمة للزوج ، فيثور على تلميذته أنها كانت سبباً فى خراب بيته ، هذاالأستاذ الذى ينظر إلى التلميذة بحسرة ملحوظة حين تصعد مع خطيبها درجات فندق الميناهاوس وهى فى طريقها إلى شهر العسل .

هناك قصص أفلام تعتمد فى جزء منها على زمن التلمذة ، ولكن التلميذات ما يلبثن أن ينضجن وينسين التجارب الأولى ، أو تتغير مفاهيم كل منهن للحياة ، وقد كبرت « التلميذة » فى فيلم حسن الإمام الذى يحمل نفس العنوان فى أغلب أحداث الفيلم ، أما سميحة فى « الوسادة الخالية » فهى إحدى ثلاث تلميذات يتقابلن مع ثلاثة من التلاميذ أثناء أحد الاحتفالات فيختار كل واحد من التلاميذ رفيقته ، وتصبح سميحة هى الحب الأول فى حياة صلاح . ويتصرف كل منهما على فطرته ، بما يعكس سذاجته إزاء الحب ، ويبدو ذلك من خلال المحادثات التليفونية ليلاً ، وتشابك الأصابع ، واللقاء عند أطراف المدينة ، وأيضاً فى الطريقة السريعة التى آلت إليها قصة الحب .

وقد ارتدت التلميذات فى بداية الأحداث زيهن المدرسى ، وتناولن المرطبات بنفس الشكل التقليدى المتعارف عليه فى الشارع المصرى . ولكن ، ما أن ظهر الرجل الآخر فى حياة سميحة حتى تغير إيقاع الحياة ، ونضجت التلميذة ، وبدت امرأة مختلفة ، فارتضت بحبها الجديد ونبذت قصتها القديمة تماماً . وهكذا فإن مرحلة التلمذة فى حياة سميحة كانت عابرة ، ولم يتوقف الفيلم عندها ، بل حدث عبور زمنى حتى رأينا صلاح وقد تخرج وصار شخصية مرموقة فى المجتمع .

وبالمثل فإنه فى فيلم « جذور فى الهواء » لعبدالحليم نصر ، رأينا قصة الحب الأول فى حياة تلميذة صغيرة ، ترتدى المريلة ، وتلتقى بحبيبها عند «كوبرى قصر النيل» ، وتمتزج أحلامها بمريلتها ، وبوسامة الحبيب ، ثم يتجاوز الفيلم مرحلة الصبا والتلمذة ليعبر بنا إلى زمن آخر ، تصير فيه الصغيرة مطربة مشهورة ، وتتعقد مشكلاتها الحياتية والعاطفية .

مثلما هناك الكثير من قصص الحب بين تلميذات صغيرات ، ورجال ناضجين فى أغلب أفلام السينما المصرية المعنية بمثل هذه العلاقات . فإن هناك قصص حب بين صبيان وبنات من نفس السن ، جميعهم من تلاميذ المدارس ، والكثير من هذه القصص محكوم عليها بالنجاح ، كما أن الكثير منها أيضاً محكوم عليها بالفشل ، ويأتى النجاح باعتبار أن الطرفين من جيل

واحد ، يفكران بأسلوب متقارب ، وعلى كل منهما مجابهة العراقيل التى تعترضهما ، ويتزوجان فى النهاية رغم عدم ملائمة السن للاقتران . وهذا هو أحد أسباب الفشل ، وغالباً ما تذهب الفتاة إلى رجل آخر لا تكن له أى حب .

وهناك ما يسمى بالأفلام الشبابية التى تتضمن قصص مثل هؤلاء الصغار ، وهناك قصص حب عابرة ، بمدلولات مختلفة ، مثلما رأينا فى « الوسادة الخالية » ففى « إمبراطورية ميم » ، تجرب التلميذة فى هذا الفيلم الأخير القبلة الأولى وتصاحب شاب تخرج معه لأول مرة بعيداً عن أعين أهلها ـ تكررت هذه الحكاية أيضاً فى فيلم «المراهقات» ثم فى « أين عمرى » وفى هذا الفيلم هناك ثلاث قصص حب متلاحقة ، والتلميذ الذى يغازل «علية» هو بمثابة مرحلة عابرة فى حياتها . لا تستريح إليه ، وتراه بمثابة شخص تافه تنقصه التجربة والخبرة الحياتية .

ومن الأفلام التى انتهت قصة الحب ، بين التلميذة وحبيبها التلميذ بالزواج ، هناك فيلم «غريبة» لأحمد بدرخان و «ضحك ولعب وجد وحب» لطارق التلمسانى . فى الفيلم الأول هناك تلميذة فى أوقات الإجازة ، تنتقل من بيت أبيها إلى بيت أمها ، يود الأب أن يتزوج ، وأن تفسح له ابنته فرصة للتآلف مع الحياة الجديدة ، وتذهب إلى بيت الأم ، فلا تتعاطف بسهولة مع عالم مختلف بالنسبة لها ، وشيئاً فشيئاً تتفكك قيودها النفسية ، وتحب ابن الجيران ، وهو طالب جامعة فى السنة النهائية والعلاقة هنا بعيدة بالطبع عن عالم المدارس والتلمذة ، ولم نر الصغيرة ترتدى زى المدرسة ، كما لم نفهم أن هناك صداقة بأى من زميلات نفس المدرسة التى تلتحق بها ، وما يهمنا بالنسبة لهذا الفيلم أن الحب بين تلميذة وطالب جامعى انتهت بالزواج ، رغم أن سن التلميذة مبكر تماماً بالنسبة لأى اقتران .

أما فى فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» فإن الحبيبين الصغيرين قد تزوجا بعد أن ارتكبا الخطيئة ، وكان لزاماً أن يقترنا ، وذلك حسب تعاليم دياناتهما المسيحية وقد لعبت امرأة إسمها إش إش دوراً فى إقناع الأهل بقبول هذا الزواج الغريب .

وهناك العديد من التلميذات الخاطئات فى أفلام السينما المصرية ، مثلما حدث فى فيلم « مذكرات تلميذة » و « علاقة خطرة » وغالباًما يكون مصير مثل هؤلاء التلميذات مأساوياً ، فتنتحر الطالبة فى نهاية فيلم « مذكرات تلميذة » وذلك باعتبار أن الإنتحار هو المعادل لمن أسلمت شرفها إلى رجل آخر فى مثل هذا السن ، وباعتبار أن الخطيئة فى منظور السينما المصرية لا منفذ منها إلى التوبة . بل يجب أن تدفع الخاطئة ثمن ما اقترفه جسدها ، وقد حدث هذا لتلميذة المدرسة الثانوية فى فيلم « عندما يسقط الجسد » لنادر جلال .

يبقى أن نشير إلى أن هناك جاذبية خاصة لكلمة التلميذة ، أو الطالبة ، أو المدرسة فيما يتعلق بأسماء الأفلام العربية ، مما يوحى مسبقاً بموضوع الفيلم، أو بمعالمه ، فكما يتراءى للبعض بأن سن التلمذة مرتبط بالانفتاح على الحياة ، والرعونة والمراهقة . والحب الجياش ، والخطيئة الأولى ، ولذا فإن عناوين الأفلام التى غازلت هذه الفترة من حياة البنت المصرية عديدة يدخل فى إطارها أيضاً كلمات أخرى مثل « المراهقات » ومن هذه الأفلام على سبيل المثال : « التلميذة » و « مذكرات تلميذة » و « ذكريات التلمذة » و « ليلى بنت مدارس » و « مدرسة البنات » و « حدث فى مدرسة البنات » وهناك أيضاً من أسماء الأفلام التى تحمل كلمة « طالبة » بما يعنى تلميذة جامعية . هناك : « بيت الطالبات » و « الحسناء والطلبة » و « شقة الطلبة » .

أما فيلم « المراهقات » فقد صنع ظاهرة سينمائية عند ظهوره فى بداية الستينات ، وتبينت موضوعات الأفلام عن البنات والمراهقات فى أفلام عديدة ذكرنا بعضها فى السطور السابقة ، ومنها أيضاً « ثورة البنات » و « بنات فى الجامعة » و « شقاوة بنات » ، وذلك بالإضافة إلى أفلام عديدة تناولت مشاكل المراهقات لم تتضمن ذلك فى عناوينها .

ويجدر الإشارة أن مستويات هذه الأفلام من الناحية الفنية قد تباينت بين فيلم وآخر ، فالكثير من هذه الأفلام قد صيغ بشكل استعراضى غنائى وهناك مخرجون بأعينهم قدموا أكثر أعمالهم تميزاً عند تناولهم عالم التلميذات

والمراهقات مثل أحمد ضياء الدين ، فهو الذى قدم مشكلة «علية» فى «أين عمرى» التلميذة التى تتزوج فجأة من رجل يكبرها سناً ، وتتعامل مع الزواج بفرحة غامرة ، أشبه بفرحة طفلة يتم شراء لعبة لها ، وهى تتصور أن الزواج متعة تبتعد به عن متاعبها الأسرية فى بيت كل من به من العواجيز خاصة أمها ومربيتها ، وقدم أحمد ضياء الدين أيضاً أفلاماً هامة منها « المراهقات » و « بيت الطالبات » وكان يعود من وقت لآخر للحديث عن الشباب ومتاعبهم وخاصة البنات فى « الست الناظرة » و « التلميذة والأستاذ » .

وحسب الأفلام التى تحدثنا عنها فى هذه السطور فإن صلاح أبو سيف فى المرتبة الثانية من خلال أفلامه التى ناقش بها مشاكل التلميذات ، صحيح أنه لم يتفرغ لهذا الموضوع بنفس الحماس الذى حدث لضياء الدين ولكنه ناقش فيما سمى بالمرحلة الرومانسية حكايات التلميذات الحالمات ، أو اللاتى يعشقن لأول مرة فى « الوسادة الخالية » و « لا أنام » و « لا تطفئ الشمس » و « أنا حرة » وكما هو واضح فإن أعمالاً كهذه مأخوذة أدبياً عن روايات إحسان عبدالقدوس وأكثر أدبائنا اهتماماً بهذه المرحلة من العمر لدى البنات .



الفصل التاسع

المُدرسة

هناك وظائف بعينها فى السينما المصرية يتواجد فيها الرجل بشكل غالب عن تواجد المـرأة ، ومن هذه الوظـائف التـدريس ، فـالرجـل المدرس قـد ظهر فى أفلام كثيرة قياساً إلى ظهور المرأة فى تلك الأدوار ، وذلك عكس دور تلميذة الثانوى .

وفى القوائم التى سنتحدث عنها حول صور المرأة المدرسة فى السينما المصرية ، سنلاحظ قلة هذه الأفلام بشكل ملحوظ ، وإذا كانت هناك ممثلات كثيرات قد قمن بأدوار المرأة الساقطة ، أو الراقصة ، فإن هناك الكثيرات اللائى لم يظهرن قط فى أدوار المدرسة . وذلك بواقع أن القائمين بالتدريس فى المجتمع المصرى يحظون بمكانة ووقار لدى الآخرين . ولذا ، فإن المدرسة فى السينما المصرية فى أغلب الأحيان امرأة ذات مكانة إجتماعية ، وتسعى إلى الإصلاح ، وتعتبر نموذجاً حياً للإحتذاء بها ، وتبدو مختلفة عن بنات الهوى اللائى كم رأينا قصصهن فى السينما المصرية .

وسوف نرى أن أغلب النساء اللائى يعملن بالتدريس فى الأفلام المصرية قد وجدن أنفسهن فى حالة « ضد » أمام آخرين ، خارجين على القانون ، ولذا فإن المدرسة فى هذه السينما تعيش دوماً فى مواجهة مع الآخر ، سوف يكون هذا الآخر فى أغلب الأحيان تلميذاً فى الفصل الذى تعمل فيه المدرسة . من الأفلام التى سوف نتوقف عندها بالنظر إلى دور الممثلة التى جسدت هذه الشخصية سنجد أن ليلى مراد قد ظهرت فى « شاطئ الغرام » عام ١٩٥٠ وشادية فى « لسانك حصانك » ١٩٥٣ ، وفاتن حمامة فى « الطريق المسدود » عام ١٩٥٨ وهند رستم فى « مدرستى الحسناء » ١٩٧١ ، و « ميرفت أمين »

فى « مدرسة المشاغبين » ١٩٧٣ ، ثم برلنتى عبدالحميد فى « العش الهادئ » ١٩٧٦ ونبيلة عبيد فى « اغتيال مدرسة » ١٩٨٨ ونجلاء فتحى فى « ديسكو .. ديسكو » ١٩٩٤ .

وبالنظر إلى هذه الأفلام ، وغيرها ، سوف نرى أن هناك تطوراً ملحوظاً فى شكل المدرسة ، ففى البداية كانت هذه المرأة بمثابة عاشقة تعيش قصة حب ، وليس التدريس سوى أداة لتنامى مشاعر الحب بين المدرسة ، وحبيبها . مثلما حدث بين حسين صدقى وليلى مراد فى « شاطئ الغرام » ، وقد أظهر الفيلم المدرسة بشكل بالغ السذاجة ، والطرافة . فالرجل يأتى من النافذة ينظر إليها ويشاكسها ، ويحاول مغازلتها ، وقد صنع مثل هذا المشهد فى إطار كوميدى ، فجلس الشاب بين التلاميذ الصغار الذين راحوا يمرحون .

وقد انتهت علاقة الفتاة بالتدريس فور أن تزوجت ، ورحلت من مدينتها الساحلية إلى القاهرة ، وبدا التدريس كمرحلة عابرة لا أكثر .

أما فيلم « لسانك حصانك » لعباس كامل ، فإن شخصية حميدة لا تعمل أساساً بالتدريس ، وهناك عدة عروض أمامها كى تمارس الغناء فى الملاهى الليلية ، ولكنها تقبل الذهاب إلى الرحمية مع حبيبها سائق التاكسى كى تعمل بالتدريس فى المدرسة التى يقرر كبير الرحمية أن يبنيها لتعليم أبناء القرية ، وكما نرى فإن الفيلم قد صيغ فى إطار كوميدى غنائى . ولم تكن عملية التدريس فى الأفلام التى ذكرناها بمثابة جلب للمتاعب ، ولم تتخل المرأة عن رسالتها .

وقد بدت هذه السمة واضحة فى فيلم « الطريق المسدود » لصلاح أبوسيف . ففايزة منذ اللحظة الأولى ترفض السقوط فى خضم الإغراءات التى وقع فيها الآخرون من حولها . سواء أسرتها التى تدير شقتها فى القمار ، أو أهل القرية التى تذهب إليها لتعمل مدرسة .

إذن ، فقد وصلت فايزة إلى القرية ، وهى تحمل مبادئها التى هربت بها من فساد يحوطها ، وفى القرية تكتشف أن هناك فساداً من نوع آخر ، فتلميذها



نور الشريف وميرفت أمين ومحمد عوض فى « مدرسة المشاغبين »



الذى تحنو عليه ، يحاول الانتحار ، ويقوم والد التلميذ باتهام فايزة بأنها غررت بابنه ، وتجد المدرسة نفسها محاطة بمجموعة من التهم المتراكمة ، التى يطلقها الآخرون ، وتكون صدمتها الكبرى فى أن حبيبها الريفى قد تخلى عنها بعد أن أحس أن عليه مسايرة التقاليد حتى وإن كانت زائفة .

ورغم أن فايزة قد اختارت مهنة التدريس وأنها قد تركتها بعد صدمتها ، فإن اختيار هذه المهنة يتوافق تماماً مع ما تطمح إليه من تغير إجتماعى نحو الأفضل فقد صدمت فى أسرتها ، وفى الكاتب المفضل الذى يكتب ما لا يؤمن به ، وقد ظلت فايزة على نفس المنوال ، لم تتغير بالمرة ، ورفضت اعتذار حبيبها الريفى أحمد الذى جاء إليها بعد أن عرف ببراءتها . إذن فالتدريس هنا مهنة التزام ، ومثل أعلى ، وقد كانت فايزةنموذجاً يحتذى به فى كل حياتها ، خاصة وهى مدرسة ، وبدت هنا امرأة ملتزمة بالمبادئ ، فى الوقت الذى سقط فيه كل الرجال فى امتحان الأخلاق ، ابتداء من الذين يأتون إلى منزل أمها كل مساء ، والمؤلف الذى حاول غوايتها ، ووالد التلميذ ، ثم الحبيب القروى .

لقد نجحت فايزة أن تقف ضد كل هذا التيار ، وبكل ما لديها ، واستطاعت فى النص السينمائى أن تغير من سلوك المؤلف ، والحبيب ، وبقت على مبادئها لا تحيد عنها .

هذه الصورة تكررت فى أغلب الأحيان فى الأفلام التالية التى كانت بطلتها مدرسة ، وهناك عدة أفلام قام فيها التلاميذ بتلفيق تهم للمدرسة ، وأغلبها تهم أخلاقية ، مثلما حدث فى « مدرستى الحسناء » لإبراهيم عمارة ، فنادية مدرسة بإحدى المدارس الثانوية للبنين ، وتعيش مع أختها عائشة فى شقة حسن مساعدوها فى معلم المدرسة ، وتتعرض نادية لمشاغبات تلاميذها المشاغبين الذين دأبوا على معاكستها وإثارة الشغب أثناء الحصص ، ويسعى كل منهم للنيل منها . ويحاول التلاميذ الوقيعة بين الشقيقتين . بتسليم بعض الصور المزيفة التى تجمع بين نادية وحسن فى أوضاع حب إلى عائشة التى تحب «حسن» . والمدرسة هنا لا تفقد إيمانها برسالتها ، فمهما تعاظمت

المتاعب من التلاميذ ، ومهما دبروا ، فإنها تنجح فى تقويمهم ، وكما نلاحظ فإن قصة الفيلم مشابهة لما رأيناه فى أفلام أمريكية ، وبريطانية ، مثل « إلى الأستاذ مع حبى » لبيتر جلفيل ١٩٦٧ ، و « الصعود من سلم الهبوط » لروبرت موليجان ، وقد تنبه الفيلم إلى هذه الحدوتة ، قبل أن يكتب على سالم مسرحيته الشهيرة« مدرسة المشاغبين » ، التى تحولت إلى فيلم كوميدى يحمل نفس العنوان . ومن الملاحظ أن الفيلم الذى أخرجه حسام الدين مصطفى قد بدا كأنه بمثابة نقل للنص المسرحى ، أكثر من اقتباس للفيلم البريطانى ، فالمدرسة عفاف عليها تهذيب أخلاق خمسة تلاميذ فى نفس الفصل ، أى أن الفيلم قد حصر عدد المشاغبين إلى خمسة أسوة بالمسرحية ، بينما كان من الممكن أن تتسع دائرة عدد التلاميذ ، أسوة بما رأينا فى الفيلم الذى قام ببطولته سيدنى بواتييه .

وقد جعل الفيلم من المدرسة عفاف شابة صغيرة ، تكاد تكون أصغر سناً بكثير من التلاميذ الذين تقوم بتهذيبهم ، وقد فقد الفيلم مصداقيته فى هذه النقطة بشكل ملحوظ .

فى فيلم « العش الهادئ » لعاطف سالم رأينا المدرسة سامية ، فى بيتها أكثر مما رأيناها فى الفصل ، فهى متزوجة من مراد الكاتب السينمائى الذى يرفض التنازل عن مبادئه ، ولا يقبل كتابة أفلام تافهة ، وتعانى سامية كثيراً فى حياتها ، فهى تركب الأوتوبيسات المزدحمة ، وتتعرض لمضايقات الرجال ، كما أنها على خلاف دائم مع زوجها بسبب عدم تدبير المال اللازم للأسرة ، خاصة بعد أن تنجب مولودها الأول ، وأمام هذه الضغوط الإقتصادية ، فإن الزوجة تقبل أن تقوم بالتدريس لتلاميذها فى منزلها ، وهى بذلك تسبب المتاعب لزوجها الذى يحتاج إلى الكثير من الهدوء من أجل كتابة قصة فيلمه الجديدة .

وقد صور عاطف سالم بطلته المدرسة ذات مبادئ دائمة رغم ماتتعرض له من ضغوط مالية فسرعان ما تتخلى عن فكرة التدريس فى المنزل كما أنها لا تهدم بيتها عندما يخطئ زوجها ويمر بتجربة عابرة مع إحدى الممثلات .

ولعل المتاعب التي تعرضت لها المدرســة هـدى (نبيلة عبيد) في فيلم « اغتيال مدرسة » لأشرف فهمى هى الأكثر مأساوية في قصص المدرسات فهي أرملة تعانـي مشاكل الوحدة ، وهي لا تقوم فقط بالتدريس ، بل هي تؤمن بدورها كتربوية ، حيث تكتشف أن تلميذتها ميرفت (صابرين) حامل نتيجة لعلاقتها بزميلها عصام . تضغط المدرسة على الطالب كي يتزوج من زميلته ، فيدعوها لمنزله لإقناع أبيه ، وفي البيت يقوم بتخديرها ، وتصويرها معه في أوضاع مخلة . وعندما يصل أبوه الثرى ، يقوم بإبلاغ رجال الشرطة وتصبح هدى متهمة في قضية آداب . وتحاول المدرسة إثبات حقها ، وحق تلميذتها ، وسعياً وراء إدانتها مضاعفاً ، فإن عصام (هشام سليم) يتزوج من ميرفت في اليوم السابق للكشف الطبي عليها. فتخسر المرأة القضية ، وتتضاعف مشاكلها الإجتماعية ، حين يغتنم عم طفليها الفرصة ليحصل على حكم بضم حضانتهما إليه ، كي يستولى على ميراثهما .

وفي هذا الفيلم لا توجد أي نافذة للولوج منها إلى بارقة أمل ، فقد قام الجميع بالسخرية من المدرسة ، بمن فيهم التلاميذ الذين راحوا يلتفون حولها ، ويعايرونها بسوء أخلاقها ، وهي لا تملك أي قوة للدفاع عن نفسها ، أو إظهار الحقيقة .

وقد تكررت مسـألة محاولـة إلباس نفس التهمة بمدرسـة أخـرى فـي « ديسكو .. ديسكو » لإيناس الدغيدى ، والمرأة هنا ليست فقط مدرسة ، بل هي مديرة مدرسة ، وهي امرأة جادة ، مستنيرة ، تتسم بالحزم . وهي تتمتع برجاحة عقل، ونضج عاطفي ، وتبدو كأنها معصومة من الخطأ ، لذا فإن واحداً من تلاميذها يحاول أن يشدها إلى فضيحة ، فهو يحاول مراقصتها أمام التلاميذ ، ولكنها تتصرف بلباقة ، ثم هي تتعدى دور المدرسة والمربية من المبنى الذي تتولى إدارته إلى خارجه ، حيث تحاول مقاومة وكشف صاحب نادى الفيديو الذي يتاجر في المخدرات البيضاء ، وعندما تفشل حملتها الأولى في الإيقاع بالمهرب ، ويخسر ضابط الشرطة الذي يود خطبتها في تحقيق

هدفها ، فإنها تذهب حاملة مسدس إلى النادى ، وتستدرج صاحب نادى الفيديو إلى الاعتراف بتجارته . وتخرج من حقيبته كمية كبيرة من البودرة ، ومن خلال تهديده بالسلاح تجبره على استنشاق المسحوق . ثم تطلق عليه رصاصة وتقتله . وكأنها بذلك تخرج عن دور المربية إلى دور آخر . وهى تبدو كأنها تنتقم لسلبية ميرفت وأمثالها فى فيلم « اغتيال مدرسة » .

المدرسة فى أغلب هذه الأفلام امرأة ناضجة ، ذات خبرة حياتية ، وموقف اجتماعى . وقد تجاوزت مرحلة المراهقة ، لذا فهى تتصرف بحكمة واتزان ، وتسعى إلى صنع عالم طوبوى من حولها ، فليس دورها هو الوقوف فى الفصل وتدريس المواد العلمية ، ولكنها ، كما رأينا تتدخل فى شئون تلاميذها ، وتحاول إصلاح الفساد ، أو تقويم المنحرفين منهم ، مهما كان الثمن ، ومهما بلغت النتائج من خسائر ، وكما رأينا فإن أغلب الممثلات اللاتى قمن بهذا الدور كن فى سن النضج حين جسدن هذه الأدوار مثل نبيلة عبيد ، وفاتن حمامة ، وبرلنتى عبدالحميد ، وهند رستم ، ونجلاء فتحى ، وفى هذه الأفلام التى ذكرناها رأينا كيف أن هذه المرأة الناضجة مرتبطة بوظيفتها ، ولا تتخلى عنها ، مهما وصلت المتاعب بها .

ولا تنفصل المتاعب التى تعانيها هذه المرأة فى عملها عن تلك التى تواجهها فى منزلها ، فهى فى أغلب الأحيان ، إما أرملة ، أو مطلقة ، مما يفتح أبواب الفضائح خاصة مع التلاميذ ، ومما يعرضها لمتاعب الوقوع فى الغواية ، فتصبح بؤرة لمطامع الآخرين خاصة الطلاب المراهقين .

أما المرأة غير الناضجة فى هذه الأفلام ، فهى إما أن تترك وظيفة التدريس كى تتفرغ لبيتها ، مثلما حدث فى فيلم « شاطئ الغرام » ومثلما رأينا فى فيلم « لسانك حصانك » ، أما دور الشابة الذى جسدته ميرفت أمين فى « مدرسة المشاغبين » فكما أشرنا فهو دور غير مقبول ، وخال من الإقناع ، رغم حساسية القضية التى يناقشها الفيلم حول تهذيب مجموعة من التلاميذ .

لم تناقش الأفلام قضية المرأة التى تقوم بتدريس الحصص الخصوصية للتلاميذ سوى فى أعمال قليلة للغاية مثلما رأينا فى « العش الهادئ » وذلك باعتبار أن هذا السلوك فى نظر السينما ، رجولى ، فى المقام الأول . ورغم هذا فإن السينما قد تعاملت مع الدروس الخصوصية باستخفاف شديد وسخرية مثلما رأينا الأستاذ حمام فى « غزل البنات » ، ومثلما رأينا الشخصية التى جسدها جورج سيدهم فى « الشقة من حق الزوجة » .

ولا تقوم فكرة فيلم « العش الهادئ » على الدروس الخصوصية ، بل على أساس أن المرأة تدفع بزوجها من أجل تدبير اللازم ، ولأنه كاتب سيناريو ، فهو يرفض كتابة الأفلام التافهة ، وتأليف هذا النوع من الأفلام أشبه باللجوء إلى الدروس الخصوصية ، ولكن المتاعب المالية التى عانتها المرأة بعد الزواج كانت دافعاً وجوبياً لأن تطلب من تلاميذها الحضور إلى المنزل لتدرس لهم حصصاً زائدة . وقد ركز عاطف سالم على عالم السينما التافهة ، حين يتورط الزوج فى كتابة أحد هذه الأفلام ، أكثر مما توغل فى عملها . وكانت الركيزة الأساسية فى الفيلم هى « العش الزوجى » .

وقد تنافت مسألة الدروس الخصوصية ، باعتبارها ابتزاز لأموال الطلاب وأسرهم مع المبادئ التى حملتها المدرسات فى الأفلام التى ذكرناها ولذا فإن المنظور الوقور الذى تحمله السينما المصرية للمدرسات قد جعل هذه السينما تتحاشى تماماً التعامل مع الدروس الخصوصية بنفس الشكل الذى استشرى فى المجتمع .

فى بعض الأحيان صورت السينما المصرية بعض المدرسات كنساء دميمات فاتهن قطار الزواج ، يعانين من متاعب جنسية ، وعاطفية ، ولذا فهن فى كثير من الأحيان مادة طيبة للتندر ، وفى فيلم « غصن الزيتون » فإننا لا نرى المدرسة التى يتم الحديث عنها دوماً بضمير الغائب ، هذه المدرسة عانس ودميمة ، وحين يتندر الزملاء ، فإنها تصبح مادتهم للإستهزاء ، والسخرية .

وعلى المقهى حين يجتمع المدرسون من أجل لعب (النرد) فإنهم يتخذون من المرأة مادة لاذعة ، ويحاولون قذف سيرة دمامتها لبعضهم البعض ، ولكن أياً من هؤلاء المدرسين لم يفكر بالطبع فى الزواج منها .

وفى فيلم « مدرسة البنات » جسدت « زينات صدقى » دور المدرسة العانس التى تنشد أى رجل ، مهما كانت صفاته ، وإذا كانت المدرسة العانس تشعر بالغيرة من التلميذات الجميلات خاصة عطيات فى « غصن الزيتون » اللائى سرعان ما ينلن الأزواج المرموقين ، فإن المدرسة فى فيلم « مدرسة البنات » تصبح هى أيضاًمحط سخرية من التلميذات ، ونرى أن لكل منهن قصة حب جميلة ، تشوبها المتاعب لكنها تنتهى بالزواج . بينما المدرسة العانس ، تنشد مجرد رجل ، أياً كانت صفاته ، وتحاول الإيقاع بين التلميذة نعيمة (نعيمة عاكف) ، وبين ابن عمها الذى يحبها ، ولأنها لا تحبه فإن المدرسة العانس تنتهز هذه الفرصة من أجل الاستحواذ على ابن العم هذا .

وهناك نماذج متعددة لمثل هذه المربية العانس ، التى تهب نفسها من أجل تربية البنات فى أفلام مثل « إبنتى العزيزة » و « بيت الطالبات » و « بيت القاصرات » و « مع تحياتى لأستاذى العزيز » ، و « نورا » ، و « سفاح فى مدرسة البنات » ، وقد تكررت هذه الصورة من فيلم لآخر ، كأنها تؤكد على التباين بين ما تحظى به التلميذة الحسناء والأستاذة الدميمة.

إذا عدنا مرة أخرى إلى المدرسة كشخصية رئيسية فى الأفلام المصرية فإن هناك علاقتين متلازمتين بالغتى الأهمية الأولى تتمثل فى علاقتها بالطلاب والثانية تتمثل فى علاقتها بقصة حب فاشلة . ومن الأهمية الإشارة إلى أن المرأة المدرسة قد وضعت دوماً حاجزاً زجاجياً بينها وبين تلاميذها فلم تقع فى حب أى منهم مهما كانت المتاعب التى تعانى منها ومهما كانت حاجتها العاطفية ففى الأفلام التى تقوم فيها علاقات بين أستاذ وتلميذة فإن الحدود الفاصلة بين الطرفين سرعان ما تقل وفى الكثير من الأحيان يتزوج

الرجل من تلميذته وتنتقل من مقعد الفصل إلى فراش الزوجية مثلما حدث فى « غصن الزيتون » . لكن هذا الأمر لم يحدث قط بين المدرسة وأحد تلاميذها ، وقد حاول الكثير من التلاميذ لفت أنظار المدرسة إليهم ، دون جدوى ، وحسب مشاعر التلاميذ الخمسة فى « مدرسة المشاغبين » فإن التحول الذى حدث لكل منهم كان سببه هو حب كل منهم لمدرستهم عفاف « ميرفت أمين » التى وضعت حاجزاً زجاجياً بينها ، وبين كل منهم فلم تستجب لأى مشاعر رغم أن الفيلم قد أكد لنا أنه ليس فى حياة هذه الفتاة أى قصة حب أخرى .

وحسب السينما العالمية ، فإن هناك مربية (ديبورا كير) قد استجابت عاطفياً لمشاعر أحد التلاميذ ، وشاركته الفراش ، رغم أنها متزوجة من رجل فاضل وذلك فى فيلم « شاى وحنان » . وذلك باعتبار أن ما فعلته المرأة هو من قبيل علاج وتربية تلميذ يعانى الكثير من المتاعب العاطفية ، فكان هذا بمثابة علاج للتلميذ المراهق .

إلا أن السينما المصرية ، لم تقترب قط من هذا الحاجز الزجاجى ، ولم تحاول أن تتخطاه ، فالمدرسة رمز مثلما تفعل نادية فى « مدرستى الحسناء » ورغم أن التلاميذ يحاولون الإيقاع بين المدرسة وبين أختها ، وعمل صور مزيفة مركبة توحى أن هناك علاقة بين نادية وبين خطيب أختها فإن المرأة ظلت على موقفها ولم تمتثل لأى مغازلات حاول التلاميذ إلقائها فى طريقها .

تباين مصير المدرسات فى محاولات كل منهن لإصلاح حال فاسد بين التلاميذ ، وقد نجحت المرأة فى إحداث التهذيب فى أفلام السبعينات ، اسوة بما فعله المدرس ثاكراى فى « إلى أستاذى مع حبى » . أما مدرسات الثمانينات والتسعينات ، فقد فقدن الحلم الوردى وفشلن فى تغيير الأحداث للأفضل .

وبينما نجحت عفاف ونادية فى السبعينات فى تقويم تلاميذ مدرسة المشاغبين ، فإن هذه فى « اغتيال مدرسة » تجد نفسها فى فراش أحد تلاميذها ، ونفهم أنه قد تم تخديرها ، وسرعان ما تنتقل الأحداث إلى دوائر

النيابة وقاعات المحاكم . وهذه المدرسة لا تجد العدالة المنشودة سواء فى المحكمة ، أو المدرسة ، أو هنا فى المجتمع الذى تعيش فيه . ونجد أى قوى عديدة قد التفت حولها لوأدها ، وتردد : « أنا انتهيت ، أنا بقيت فى نظر الناس مستهترة منحلة . أنا مش قادرة أصدق . البرئ هو المتهم أولادى ومستقبلهم . إزاى أواجه المجتمع ، إزاى أرد اعتبارى بعد كده .. إزاى » .

وهذه النهاية المأساوية التى تتعاظم بسلب أبنائها منها لصالح عمهم ، تتكرر بشكل آخر فى نهاية فيلم « ديسكو .. ديسكو » حين ترتكب المرأة جريمة قتل للرجل الذى يروج المخدرات للتلاميذ ، فتبدو النهايات هنا بمثابة انعكاس للعقود الذى تدور فيه الأحداث ، وهى عقود متقاربة ، وغير متباعدة لكنها تعكس ذلك الانهيار الشديد الذى استبد بالقيم فى المجتمع .

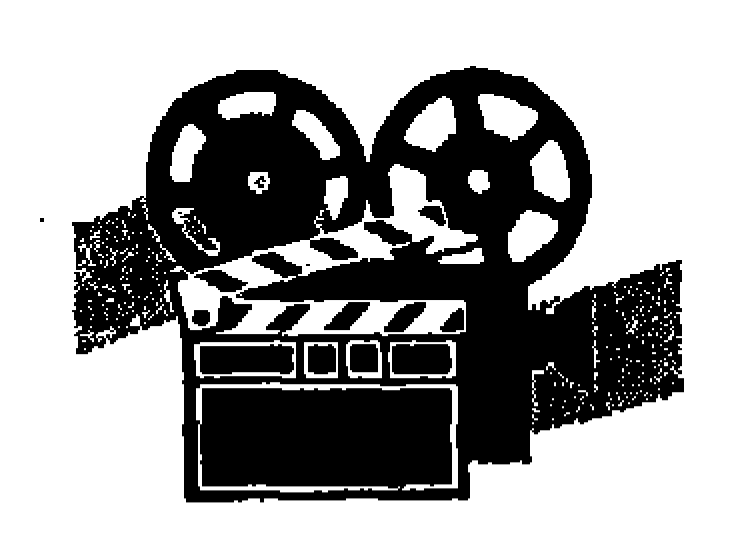
وبالنسبة للأفلام التى تم إنتاجها فى العقدين الأخيرين ، فإن هدى منفصلة عن زوجها ، ولكنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأبنائها ، وتخشى أن تتكرر الكوارث التى تحدث مع تلميذاتها مع بناتها ، فتردد : « أنا عايزة أكون صاحبتك .. لو حصل لك حاجة فى يوم من الأيام قوليلى عليها .. إوعى تتكسفى منى » ، أما مديرة المدرسة فى « ديسكو .. ديسكو » فإنها ترى الانهيار حولها ، ليس فقط من خلال مجموع التلاميذ المتفسخين الذين يمارسون كافة ألوان الخروج على القانون ، بل أيضاً فى بيتها ، فأخوها قد أدمن تعاطى ا لهيروين ، ولذا تقرر أن تتدخل مهما كان الثمن . وهناك رجل فى حياة هذه المرأة يحبها ، ويسعى للزواج منها ، وهو ضابط شرطة ، له إبنة من بين هؤلاء التلاميذ . ويخاف عليها مثلما تخاف المرأة على أخيها .

لعب الرجل دوراً كبيراً فى إظهار المرأة المدرسة بمثل هذه المناظير التى تحدثنا عنها ، فالرجل هو مؤلف السيناريو لكل هذه الأفلام ، كما أنه المخرج دوماً ، عدا فيلم « ديسكو .. ديسكو » الذى كتبه عبدالحى أديب ، وأخرجته إيناس الدغيدى . ومن الواضح أن الرجل قد كتب عن المرأة المثالية التى قامت بالتدريس له وهو صغير ، فعكس هذه الصورة بشكل واضح فى هذه الأفلام ،

وعلى سبيل المثال ، فإن عند إحسان عبدالقدوس نبعت من التجربة الجريئة ، وتتسم بشر ملحوظ وتخرج على شريعة الأسرة فى « لا أنام » و « لاتطفئ الشمس » ولكنه يتعامل مع المرأة التى تجد فى التدريس مهنتها المفضلة باحترام شديد ، وقد انعكس ذلك المنظور فى لجوء فايزة إلى هذه المهنة حين قررت الخروج من القاهرة ، وذلك لما تحظى به من مكانة لدى المجتمعات المغلقة خاصة فى القرى وقد أدان الفيلم المجتمع ، وظلت المرأة رمزاً جميلاً فى الرواية والفيلم معاً .

وتختلف التجربة مع إيناس الدغيدى ، ليس فى النظر إلى المدرسة بشكل مثالى ، بل لأن هذه المرأة قد تعاملت مع الأمور على طريقة البطل الفرد الذى يلجأ إلى إستخدام السلاح ، ويحقق القانون بنفسه ، عندما يتعذر تنفيذه على أيدى رجاله أنفسهم . وهو الأمر الذى لم يلجأ إليه أشرف فهمى فى « اغتيال مدرسة » ، فنحن هنا أمام تجربتين مختلفتين ، فهدى تبكى مستعطفة شقيق زوجها أن يترك لها الأبناء بشكل يجعل دموع المتفرجين تسيل ، ويتعمد حوار الفيلم زيادة جرعة الإحساس بالمأساة ، بينما بدت المرأة فى فيلم « ديسكو .. ديسكو » أكثر إيجابية وقوة شخصية ، فحملت المسدس ، وأجبرت صاحب نادى الفيديو أن يتعاطى المخدرات التى أفسد بها عشرات التلاميذ .

وعلى كل ، فحتى فيلم « ديسكو .. ديسكو » لا ينتمى كنص إلى إيناس الدغيدى كامرأة ، بل إلى عبدالحى أديب كاتب السيناريو .



الفصل العاشر

موظفات السينما المصرية

تعددت أشكال الموظفات فى السينما المصرية ، ولكنها بشكل عام هى المرأة التى تعمل فى وظيفة محدودة الأجر ، تقبض راتبها فى آخر الشهر ، أياً كانت طبيعة الوظيفة التى تمارسها ، وهى فى أغلب هذه الأفلام أجيرة لدى طرف آخر ، إما هو الجهاز الحكومى ، أو صاحب مؤسسة خاصة .

وعندما تذكر كلمة « موظف » أو « موظفة » فى السينما المصرية ، فإنها تعنى عدة أشياء ، منها أن الشخص هنا حاصل على مؤهل دراسى ، على الأقل ، متوسط ، أى أنه اجتهد وحصل على درجة من العلم ، وأن دخله المادى من هذه الوظيفة التى يعمل بها قد لا يكفيه كما أن الموظف يعنى مستوى أفضل من الثقافة ، مع تطلع وطموح لتحقيق حلم إجتماعى ، قد يصطدم فى الكثير من الأحيان مع الأعراف الإجتماعية .

والموظفة فى السينما المصرية ، قد تكون فى الغالب هى التى تمارس عملها أمام مكتب إدارى ، وفى الكثير من الأحيان قد تكون سكرتيرة حسناء ، أو عاملة تحويلة ، أو ممرضة فى مستشفى أو موظفة استقبال فى فندق ، وقد تترقى فى بعض هذه الوظائف لتصير مسئولة أو مدير عام . وفى بعض الأحيان وزيرة .

ومن المهم الإشارة فى البداية إلى شكل المرأة كمديرة ، من خلال مجموع أفلام قليلة ، فالمرأة المديرة فى الكثير من الأفلام هى تلك العانس التى فاتها قطار الزواج ، ترتدى نظارة على عينيها ، وتتسم بقسوة واضحة ، خاصة مع البنات اللاتى يعملن تحت إدارتها وقد بدا هذا واضحاً فى أفلام من طراز

« بيت الطالبات » لأحمد ضياء الدين ١٩٦٧ ، و « بيت القاصرات » لأحمد فؤاد ١٩٨٤ . فالمرأة الأولى على سبيل المثال بالغة القسوة والصرامة على التلميذات اللاتى يقمن فى بيت الطالبات ، وهى عانس فاتها القطار ، ولم تستطع الحصول على زوج ، وترى البنات يعشن قصص حب متعددة الأشكال ؟. على كل منهن بحجة الإلتزام بقواعد الإقامة فى البيت .

والمديرة أيضاً بالغة القسوة فى « بيت القاصرات » ، ليس فقط تجاه البنات ، ولكن أيضاً مع الموظفين الذين يعملون تحت إدارتها ، وهى كما صورها الفيلم امرأة لا تهنأ بحياتها الزوجية ، والأسرية العادية لكنها تبدو سيدة أمرها فى وظيفتها .

وقد تكررت هذه الصورة مراراً فى أفلام أخرى مثل « صباح الخير يازوجتى العزيزة » لعبدالمنعم شكرى ١٩٦٩ ، ولكن هناك بعض الاستثناءات .. فليست المديرة امرأة قاسية بحكم وظيفتها فقط ، ولكن أيضاً تبعاً لطبيعة العمل ففى كل الأفلام التى رأينا فيها المديرة بالغة القسوة . فإنها كانت تبدو حازمة من أجل السيطرة عى الوظيفة باعتبارها تربوية ، مثلما حدث للمديرة (مديحة يسرى) فى « مع تحياتى لأستاذى العزيز » لأحمد ياسين ١٩٨١ . ومن دواعى هذه الوظيفة مراقبة سلوك البنات ، والمرور عليهن فى العنابر فى ساعات الليل من أجل الاطمئنان على سير الأمور ، وشتان بالطبع بين قسوة المديرة فى فيلم « أستاذى العزيز » وبين قسوة ملامح مديرة « بيت القاصرات » فى الفيلم الذى يحمل نفس العنوان ، وأيضاً الدور الذى جسدته نجمة إبراهيم فى فيلم « أربع بنات وضابط » .

وقد قدمت السينما هؤلاء النسوة بشكل منفر ، فهن يقفلن أبواب الحب أمام البنات ، حين يتبعن القوانين بصرامة ، وبعيداً عن العواطف ، فإن المرء لابد أن يحترم مثل هؤلاء النسوة لأنهن يقمن بأدوارهن على خير وجه .. فهن لا يخرجن عن الناموس ، وإذا كانت المديرة فى « بيت القاصرات » قد سدت أذنيها ، وتصرفت برعونة وهى تدخل نعيمة الإصلاحية ، فإن السلوك


بنات حواء
إخراج نيازى مصطفى
بطولة
محمد فوزى
مديحة يسرى
شادية
اسماعيل يس
زينات صدقى
انتاج: أفلام محمد فوزى
توزيع: ستوديو مصر

الذى تصرفه السائق كان أكثر رعونة وسبباً حقيقياً للشك فى الفتاة ، وتوريطها، باعتبار أن هناك الكثير من النماذج السيئة التى تتردد على الإصلاحية بالإضافة إلى بريئات من أمثال نعيمة .

وقد ارتبطت المرأة الموظفة كمديرة ، أو مسئولة ، بالخشونة والتشبه بالرجال ، حماية لنفسها ، ويرجع ذلك أيضاً لطبيعة الوظيفة . وقد بدا هذا واضحاً فى فيلمى « بنات حواء » لنيازى مصطفى عام ١٩٥٤ ،و « مراتى مدير عام » لفطين عبدالوهاب ١٩٦٦ ففى الفيلم الأول تعرضت المديرة إلى معاكسات الرجال ، وكان لزاماً عليها أن تتعلم رياضة الدفاع عن النفس . بل أن الشاب الذى أحبها حاول تقبيلها أكثر من مرة . والمرأة هنا تبدو ذات موقف اجتماعى متشدد من الرجال ، فهى تؤمن أن المرأة تساوى الرجل ، ولا تعتقد فى الحب العاطفى ، وترأس إحدى الجمعيات النسائية المناهضة لسيادة الرجل .

ومنذ بداية أحداث « بنات حواء » ونحن نرى عصمت ذات طبيعة رجولية ، بداية من إسمها ، وتسريحة شعرها ، ونظارتها ، وملابسها المحتشمة ، وسلوكها الخشن ، وحزمها فى عملها ، ولجوئها إلى مدرب كى يعلمها الدفاع عن نفسها ، ويروى الفيلم كيفية تحول عصمت إلى عالم الأنوثة وتخليها عن كل ما تؤمن به ، إلى أن تحصل على الرجل الذى تحبه ، وإذا كانت قد تخلت عن مكانها كرئيس لجمعية المرأة تساوى الرجل ، فإنها بالطبع لن تتخلى عن وظيفتها كمديرة فى المشروع التجارى الذى تملكه وتديره .

وهناك نموذج اخر بالغ الاكتمال فى « مراتى مدير عام » ويعطيها الفيلم أيضاً نفس الإسم الرجولى وذلك من أجل إحداث اللبس لدى الموظفين قبل أن تستلم العمل ، وهذه المرأة تبدو فى منزلها بالغة الأنوثة ، عاشقة ولهانة لزوجها ، ولكنها عندما تذهب إلى العمل ، فإنها ترتدى ثوب الخشونة ، وتضع نظارة على عينيها ، وتعقص شعرها ، وتتكلم بجدية ، وإن كان هذا لا يمنعها أن يحاول إثنان من الموظفين مغازلتها ، واستمالتها عاطفياً ، منهم سكرتيرها الخاص ، وهى تقف لهذه الحماقات بالمرصاد ، وبالجدية، لكنها لا تقطع كل الأحبال بينها وبين موظفيها .

وقد أثار وجود هذه المرأة فى المصلحة التى صارت مديراً لها الكثير من المتاعب والتغييرات ، منهم من يطلق الإشاعات حولها ، يقدم شكاوى ، وتقارير وأيضاً هناك المدير المساعد الذى عليه أن يتطهر كلما صافح المديرة أو اقترب منها فقضى أغلب وقته فى الذهاب إلى الحمام للوضوء ولبس القبقاب .

ومن بين هؤلاء الموظفين الذين عملوا تحت إدارة عصمت ، كانت هناك نساء ، يعملن تحت إدارة امرأة ، وقد بدت الشخصية التى جسدتها كاريمان كأنها رافضة لعمل المرأة . فشاركت فى إحباك الشائعات إلى أن اقتنع الجميع بأهمية هذه المديرة ومكانتها .

وعن عالم هؤلاء الموظفات الصغيرات دارت أحداث أفلام كثيرة من أبرزها فيلم « العيب » لجلال الشرقاوى ١٩٦٧ . فسناء واحدة من مجموعة موظفات جديدات يلتحقن بوظيفة كانت مخصصة فيما قبل للرجال ، وأغلب هؤلاء الموظفين يحترفون الرشوة ، ويحاولون ضم سناء إليهم ويصبح وجودها بينهم يشكل خطراً . ويكشف الفيلم صورة حياة الموظفة بشكل أمثل .فسناء إبنة أسرة فقيرة ، تتعرض لضغوط عديدة تجعلها فى حاجة إلى المال ، وبالتالى فإنها يمكن أن تقبل الرشوة من أجل إقامة حياتها الإجتماعية ، وحل المشاكل التى تواجهها كل من أمها ، وأخيها .

ويصور الفيلم عالم الوظيفة بكامل قسوته ، فهناك الزميل محمد الجندى الذى يمثل عليها الحب ، ويسعى لخطبتها ، نكتشف حقيقته فيحاول إقناعها أنه إزاء الضغوط والمعاناة المادية قد اضطر إلى قبول الرشوة ، ترفض موقفه ، وتقاوم ذلك السلوك مع زميلاتها الموظفات .

وفى الرواية المأخوذة عن يوسف إدريس ، فإن الفتاة اضطرت إلى قبول الرشوة تحت إلحاح الضغوط القاهرة التى تعرضت لها .

والموظفات فى هذا الفيلم يجلسن فى غرف مشتركة تجمع كل واحدة من هذه الغرف الكثير من الموظفين والموظفات فيبدو الاحتكاك المهنى والإنسانى

وجوبياً وقد حاولت السينما المصرية تنزيه المرأة عن قبول الرشوة فبدت كأنها تقاوم هذا المرض الإجتماعي مهما كانت الظروف والأعباء التى تتعرض لها .

ومن بين هؤلاء النسوة الموظفات ، فإن سكرتيرة المدير تحظى بمكانة خاصة دونًا عن الموظفات الأخريات ، وتختارها السينما كالعادة ، امرأة جميلة ، شابة تلف أنوثتها حول المدير فى أحيان كثيرة ، وقد تباين المستوى الدرامى لظهور السكرتيرات فى السينما المصرية فهى فى بعض الأحيان مجرد الفتاة الجميلة التى ترد على الهاتف ، وتحدد المواعيد، وقد تكون ديكوراً وظيفياً ، لكن هناك أفلاماً بعينها ، لعبت السكرتيرة دوراً مؤثراً فى حياة المدير ، مثل « أحلام » فى « خيوط العنكبوت » لعبداللطيف زكى ١٩٨٥ . فهذه المرأة تشكل ثنائياً مع عشيقها الموظف فايق من أجل السيطرة على رئيس مجلس إدارة الشركة التى تعمل بها أياً كان هذا الرجل ، وعندما يتم اختيار المهندس خالد كرئيس جديد لهذه الشركة ، فإننا نعرف أن الرئيس السابق قد انتحر ، وسرعان ما تتشابك خيوط العنكبوت على الرئيس الجديد ، فالمرأة توقعه فى حبائلها لدرجة أنه يتزوج منها ، وتحوله إلى طاغية ، بعد أن ثار فيما قبل على الطغيان ، وتدفعه إلى إختلاس جزء من المبلغ المدفوع لشراء أرض خالية بمشروع جديد للشركة وذلك من أجل شراء شقة لها ، ثم يتزوجها ويكتب الشقة بإسمها .

ويكشف الفيلم كيف تتغلغل موظفة فى حياة رئيسها ، وكيف تسلبه مقاومته ، فالرجل هنا متزوج وسعيد فى حياته ، وبعد أن يتم كشف أمره فإن أحلام باقية فى وظيفتها عليها أن تستقبل الرئيس الجديد وأن تكرر معه التجربة .

وقد تكررت علاقة زواج السكرتيرة بالمدير الجديد فى أفلام كثيرة منها على سبيل المثال « خليل بعد التعديل » ليحيى العلمى ١٩٨٧ . والمدير هنا رجل صاحب مبادئ ، قليل الخبرة بمسألة النساء وهو أيضاً متزوج ، لكنه يبدو

أكثر سذاجة من زميله السابق ، ويجد نفسه فى تباين واضح مع عالم سكرتيرته الحسناء هالة (ليلى علوى) وهى بدورها على علاقة برجل أكبر منها سناً يماطلها فى الزواج ، وخليل هو الذى يحب السكرتيرة ، ويضغط عليها كى تتزوجه دون أن تعلم امرأته .

والسكرتيرة فى هذين الفيلمين ، تنتمى إلى طبقة إجتماعية موسرة ، فهى تتردد على النوادى الإجتماعية التى يتسم أعضاؤها بالمكانة الإجتماعية العالية ، وهى تختلف عن الموظفات العاديات ، بأنها ذات مكانة ثقافية أفضل ، فهالة على سبيل المثال تتقن عدة لغات ، وهى أعلى فى مكانتها الإجتماعية من مديرها الذى يتزوجها ، وهى تنفصل عنه ، لكنها تفشل فى أن تجذبه إلى عالمها ، وبالتالى فإن الزواج يفشل لوجود فاصل كبير بين الطرفين ، حتى وإن كان الرجل أعلى مكانة من ناحية الوظيفة .

صارت الموظفة فى الكثير من الأفلام بمثابة سلعة عاطفية ، سواء لزملائها فى نفس العمل ، أو للمترددين على مكان الوظيفة ، فمحمد الجندى فى « العيب » حاول إلقاء شباكه على زميلته ، من أجل استمالتها ، لكنها لم تستجب له بسهولة ، وفى فيلم « المنسى » لشريف عرفه ١٩٩٢ حاول المدير دفع سكرتيرته الحسناء لأن تقضى ليلة عاطفية مع أحد رجال الأعمال من أجل تحقيق صفقة إقتصادية ناجحة ، لكن الموظفة ترفض ، وتهرب من الحفل وتلجأ إلى التحويلة القريبة من بيت صاحب المؤسسة التى تعمل فيها .

وفى فيلم « أميرة حبى أنا » لحسن الإمام ١٩٧٤ ، رمى موظف شباكه حول زميلته الموظفة فى إحدى الإدارات البعيدة عنه ، وضغط على عواطفها ، حتى أحبته ، وأميرة إبنة أسرة صغيرة فى حالة عوز مادى ، أما الرجل الذى أحبته ، فهو زوج إبنة المدير العام ، ولذا فعندما يتم إكتشاف أمر زواجهما السرى ، فإن المدير العام ينجح فى الضغط على أميرة وظيفياً ، بتحويلها إلى التحقيق دون وجه حق .

وأميرة موظفة مثالية ، تمثل النموذج الأفضل للفتاة العصرية ، حين تعمل في إحدى الشركات ، فهي تقيم الحفلات ، وتحيي المناسبات الإجتماعية داخل المؤسسة ، وتنظم الرحلات الإجتماعية الخلوية في شم النسيم ، ولعل هذه الرحلات تساعد في أن تقترب من مجدي الذي يحاول غسل متاعبه الزوجية معها ، ويتزوجها بشكل سري ، لكنها تظل في وظيفتها ، وعند التحقيق معها ، يقف أغلب الزملاء ضدها ، مناصرة وخشية من المدير العام ، ولا يقف إلى جوارها إلا القليلين ، ولذا فإن أميرة تدفع الثمن غالياً ، وتنتقل من وظيفتها ، قبل أن يلحق بها زوجها لاستعادتها إلى قلبه .

وقد عاشت موظفات صغيرات للغاية ، قصص حب داخل إطار الوظائف بعيداً عن العلاقة بين الرئيس والموظفة الصغيرة أو السكرتيرة . وهناك قصة تكررت معالجتها مرتين في السينما المصرية حول ثلاث موظفات يعملن في محل لبيع الملابس ولكل منهن قصة حب لكن واحدة منهن تحب زميلها البسيط دون أن تعرف أنه في حقيقة الأمر ابن صاحب المحل الذي دسه بين الموظفين حتى يتدرب على الوظائف الصغيرة قبل أن يستلم الإدارة العليا .

هذه القصة رأيناها في فيلمي « أحلام البنات » ليوسف معلوف ١٩٥٩ . و « عندما يغني الحب » لنيازي مصطفى ١٩٧٣ والبنات الثلاث في الفيلم الأول صاحبات أحلام متناقضة ، فإحداهن ، درية تحلم بالثراء السريع ، والثانية ناهد تحلم بالمجد الفني ، أما هدى فهي تصبو إلى حب شريف ، ولذا فإنها تحب منير دون أن تعرف حقيقته ، وهؤلاء الموظفات يعشن في غرفة متواضعة جئن من خارج العاصمة لتحقيق أحلامهن ، وهدى على سبيل المثال لا تطمح في أن تتزوج من موظف مثلها له نفس درجتها المهنية ، لذا فهي تصد منير في البداية وتصير حبيبته وتتزوج منه قبل أن تعرف هويته .

وفي فيلم « أهل القمة » لعلي بدرخان ١٩٨١ هناك قصة حب تتولد بين موظفة في مكتب بريد هي سهام ، وبين لص سابق لجأ إلى الأعمال الحرة

هو زعتر النورى . وهذه الموظفة تعانى الكثير من المتاعب فى بيتها ، فقد سبق أن فشلت فى حب عميق مع حبيب اختار السفر إلى الخارج دون أن يعود ووجدت نفسها أمام من يطلب حبها ، فلم تمانع كثيراً ، مثلما فعل خالها الضابط . وهى لا تعانى من وظيفتها ، باعتبار أنها أمر ضرورى للحصول على مبالغ صغيرة لا تكفى لتكملة مصروف الشهر ، فهى تعيش مع أمها فى منزل الخال .. لكنها تعانى أكثر باعتبار أن القطار يكاد يفوتها . ولذا فإنها تقف مع الرجل ضد تعنت خالها الضابط ، حتى تفوز به .

ويصور لنا الفيلم أن هناك مسافة واسعة بين تلك الموظفة البائسة ، واللص . وهى مسافة مزدوجة ، فهى أفضل منه ثقافياً ، ومكانة إجتماعية ، وهو أفضل منها مادياً ، ويمكنه أن يدبر لها أمورحياتها .

ومن قصص الحب التى تدور بين موظفة ، وبين رجل يتردد على مكان الوظيفة ، نرى المرأة هامشية فى وظيفتها ، ينحصر دورها فى تأدية وظيفتها ، وطاعة صاحب العمل مثلما حدث فى فيلم « المليونير الفقير » لحسن الصيفى ١٩٥٩ . وقد بدت عاملة التليفون هامشية للغاية فى هذا الفيلم ، ليس فقط بالنسبة للوظيفة التى تؤديها ، بل أيضاً فى حياتها الخاصة ، فهى تعيش مع أم عجوز فى غرفة صغيرة ، ليس لها طموح يدفعها إلى تحقيقه بأى ثمن ، وليس فى حياتها رجل سوى هذا الفقير الذى جاء من الريف ، فسرق اللصوص أمواله ، وجاءته فجأة ثروة من السماء .. فى البداية وشت بأمره إلى المدير العام ، ثم وقفت إلى جانبه فى ظروفه الحالكة ، والطيبة .

وإذا عدنا إلى قصص الحب التى تتولد بين الموظفات والموظفين فى نفس المصلحة ، فهناك تلك القصة التى تولدت بين عفاف وزميلها فتوح فى فيلم « أزمة سكن » لحلمى رفلة ، ثم تلك القصة المؤلمة التى تولدت بين رجاء وعلى فى فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » لعاطف الطيب ١٩٨٦ . ففى الفيلم الأول هناك حب خفى بين الفتاة وزميلها ، هى تعيش وحيدة فى شقتها ، أما

الشاب فهو يعير شقته إلى المدير بين الحين والآخر ليعيش مغامرة عاطفية ، وتسعى عفاف إلى أن تجذب زميلها إلى عالمها ، وتنجح فى أن تتزوج به .

وإذا كان لكل من عفاف وفتوح شقتين فى بداية الستينات ، فإن المشكلة قد تفاقمت بالنسبة للعثور على شقة أمام كل من الزميلين فى فيلم عاطف الطيب . وفى بداية الفيلم ، يقوم على باستقبال زميلته الموظفة الجديدة ، ويحدثها عن روتينية الوظيفة : « سوف تأتين فى بداية النهار للتوقيع فى دفاتر الحضور والانصراف ، وعندما ستشعرين بالملل ، سوف تزوغين خارج العمل لعدة ساعات ، قد تجلسين فى محل قريب مثلما أفعل » . وسرعان ما يتولد تآلف بين الاثنين ، يتحول إلى حب ، تخرج معه إلى المقهى القريب ، فالوظيفة بالنسبة للفتاة لم تعد حلماً ، إنها مكان لتسمية إجتماعية ليس أكثر .. باعتبار أنها إبنة وحيدة لوكيل وزارة ، وهى ليست فى حاجة إلى أمان مادى قدر حاجة زميلها الذى يعانى الأمرين فى خطبتها ، والزواج منها .

وتبدو الوظيفة هنا مجرد تسمية فالموظفون جالسون فوق مكاتب خاصة، والنساء لايمارسن عملاً محدداً وكما نرى فإن أغلب الموظفات فى الأفلام التى ذكرناها من الشباب ، تتفتح قلوبهن للحب ، وتمتلئ أدمغة كل منهن بالأحلام وأغلبهن يركبن الأوتوبيسات فى طريق الذهاب أو العودة إلى العمل .

ومن الموظفات الشابات من تجد نفسها فى متاعب مختلفة مثل التى عاشتها سامية فى فيلم «صباح الخير يازوجتى العزيزة» فهى موظفة سعيدة مع زوجها حسن كل منهما فى وظيفة منفصلة فهو يعمل رئيساً لقسم به مجموعة من الموظفات تأتى أغلبهن متأخرات بسبب المواصلات ومشاغل رعاية الأبناء وهى نفس المشكلة التى ستقع فيها سامية بعد الإنجاب فعليها أن تواءم بين مهام وظيفتها وبين رعاية إبنها أو بالأحرى بين الالتزام بمواعيد العمل ، فهى مجرد موظفة ، وهناك زميلة لها لا تتوقف عن الحمل والإنجاب ، وقد صور الفيلم الموظفة باعتبارها فى حاجة ماسة للمال ، وبالتالى فهى لا يمكنها أخذ

إجازة للرعاية ، فى فترة لم تكن شهور الرعاية قد وصلت إلى عدة سنوات بنصف أجر أو بدون أجر .. وبالتالى فإن سامية لم تحصل على الإجازة المنشودة ، وراحت تنتقل بصعوبة بين بيت أمها وبين منزلها من أجل ابنتها .

وقد ركز الفيلم على شكل الموظفة فى الإدارتين ، سواء التى تعمل بها الزوجة ، أو الزوج . فهى باحثة دوماً عن عذر مقبول لإثبات تأخيرها ، وهى قليل الآداء تؤدى عملها بعد الثرثرة ، وبتكاسل ، ربما لأنها لاتجيد سوى الآداء المكتبى . وهى مثل واضح على فساد الإدارة التى تكدس الموظفات فى غرف كثيرة وأن إنجاز حقيقى .وإذا كان حسن قد تصرف بصرامة مع الموظفة دائمة التأخير فى البداية ، فإنه بعد أن صار فى نفس المشكلة فإنه يتراجع عن هذه الصرامة فيما بعد ، ويجد لزميلته العذر ، والتى تبدو مندهشة لهذا التغيير ، فتنصحه أن يتصرف بشكل لائق فى منزله .

والمرأة الموظفة فى هذه الأفلام لا تمارس العمل حباً فيه أو رغبة فى تطويره بل هى تفعل ذلك لأنها تريد إقامة السعادة والأمن الاقتصادى فى بيتها وبالتالى فإن هذا البيت هو محرابها الأول وقليلات هن الموظفات اللاتى حاولن إيجاد ذواتهن ، قبل الزواج فى العمل مثل أمينة فى « أنا حرة » ، لكنها ما لبثت أن تغيرت بعد أن دخل رجل فى حياتها ، وذلك عكس الكثير من رجال الأفلام المصرية الذين يتعاملون مع الوظيفة باعتبارها أساس الوجود والحياة .

ومثلما سبقت الإشارة فالوظائف تتعدد بالنسبة للمرأة من عاملة تليفون إلى ممرضة مثلما رأينا فى «الضائعة» لعاطف سالم ١٩٨٥ ومترجمة أو مرافقة لملك مثلما رأينا فى « صاحب الجلالة » لفطين عبدالوهاب . والوظيفة فى بعض الأحيان تبدو بمثابة وسيلة للتسرية عن المرأة مثلما حدث فى فيلم « رسالة من امرأة مجهولة » لصلاح أبو سيف وهناك امرأة تعمل سكرتيرة لزوجها المحامى ، وتكتب له العرائض فى بداية فيلم « امرأة فوق القمة »

لأشرف فهمي ١٩٩٦ ، وتتعرف من خلال وظيفتها مع أحد عملاء زوجها ، فيعجب بها ويتزوجها ، ويكون ذلك بداية طريقها إلى الثراء .

أما الفيلم الذي يهمنا أن نتوقف عنده ، فهو « ملف في الآداب » لعاطف الطيب ١٩٨٦ ، فنحن أمام ثلاث عاملات في وظائف متعددة .. إحداهن تعمل في مكتب ، والأخرى في عمل ، ويجمع الثلاثة معاً أن عملهن يتم على فترتين صباحية ، ومسائية ، ولذا فإن كل منهن عليها أن تقضي فترة الظهيرة في أحد مطاعم منتصف المدينة ، ونحن لم نتعرف على الحياة الخاصة لكل موظفة منهن . باعتبار أن أغلب ساعات النهار يقضونها خارج المنازل ، إحداهن سبق لها الزواج ، والأخرى مرت بتجربة عاطفية فاشلة ، وهؤلاء الموظفات يمثلن عشرات الألوف من مثيلتهن اللائي يعملن في المحلات أو في مكاتب في هذه المنطقة من القاهرة أو مثيلتها في أي مكان آخر .

وهؤلاء الموظفات يجدن أنفسهن في مأزق خلقي ، حين يذهبن إلى شقة المدير رشاد ، وبحجة دعوتهن على الغذاء من أجل إتمام مراسيم الإتفاق على زواج بين واحدة منهن وأحد زملائها .. والفيلم كما نرى يؤكد أن مثل هؤلاء النساء المطحونات إجتماعياً ، هن أول من يتعرضن للمتاعب والشبهات من قبل رجال الشرطة الباحثين عن فرصة لإثبات براعتهم في العثور على قضايا ساخنة .

الموظفات في السينما كثيرات بالطبع ، وليست النماذج التي ذكرناها سوى عينة عشوائية قد تمثل نقطة من بحر بالغ الإتساع .



الفصل الحادى عشر

الصحفية

تعاملت قصص أفلام السينما العربية فى مصر مع المرأة الصحفية بشكل أكثر وقاراً ، ومهابة من الصورة التى ظهر بها الكثير من الصحفيين فى هذه الأفلام ، وخاصة فى السنوات الثلاثين الأولى من عمر هذه السينما .

فقد نظرت هذه الأفلام إلى الصحفي باعتباره ذلك الشخص الذى يندس بين المشاهير ، أو وسط رجال المجتمع المرموقين فى كافة الميادين ، من أجل البحث عن خبر مثير ، ينشره فى صحيفته ، ويلتقط حادثة لإثارة الفضائح ، ففى فيلم « ورد الغرام » لبركات ١٩٥٠ ، على سبيل المثال ، فإن الصحفى هو الذى يوافق على نقل التشنيعات من طرفى الصراع على صفحات الجريدة ، ويظهر المصور فجأة كى يلتقط صورة للمرأة التى يغمى عليها . كما حدث ذلك كثيراً فى الأفلام التى قام ببطولتها فريد الأطرش مثل «قصة حبى» و « إزاى أنساك » . والسينما المصرية مليئة بمثل هذه الصور الساذجة والهامشية من صورة الصحفى .

وقد يرجع شكل الصورة التى ظهرت بها الصحفية فى السينما المصرية ، إلى أن هذه الصورة قد تغيرت بشكل واضح بعد قيام ثورة يوليو ، فصار الصحفى هو ذلك المناضل الذى يتبنى قضية وطنه سياسياً وإجتماعياً ، ولاشك أن ذلك يرجع فى المقام الأول إلى ما كتبه إحسان عبدالقدوس إلى السينما مثل « الله معنا » ١٩٥٥ ، « أنا حرة » ١٩٥٩ . فقد دخل الصحفى السجن ، وواجه الكثير من المتاعب قبل الثورة من أجل الدفاع عن قضايا وطنه .

ولعل هذا قد فتح الباب كى تتحسن صورة الصحفى فى السينما المصرية ، لكن فى الخمسينات أيضاً رأينا صحفيين بشكل ساخر ، ورأينا

الصحفيات يمارسن هذا العمل باعتباره مهنة ، وذلك بالطبع أن هذه الصحفية تعيش قصة حب من خلال وظيفتها .

ومن أشهر أفلام الخمسينات التى ظهرت فيها المرأة كصحفية هناك «موعد غرام» لبركات ١٩٥٦ و « سر طاقية الإخفاء » لنيازى مصطفى ١٩٥٩ ففى الفيلم الأول رأينا نوال فى مهمة صحفية خارج العاصمة ، ويحاول سمير ، عاشق البنات ، أن يتقرب إليها فى القطار ، لكنها تبدو ملتزمة كفتاة ، فلا تعيره التفاتاً، وعليها أن تذهب إلى عملها بسرعة من أجل تسليم التحقيق الصحفى الذى كتبته إلى رئيس التحرير ، لكنها عندما تفتح الحقيبة تكتشف أن الحقائب المتشابهة قد تبادلت معاً فى محطة القطار مع سمير الذى حاول التقرب إليها ، ويكون كل همها هو الحصول على التحقيق بأى ثمن ، وعندما يتصل بها سمير ، فإن كل ما تحاول الحصول منه من محتويات الحقيبة هو ما كتبته من أجل صحيفتها ، وذلك باعتبار أن رئيس التجرير يلاحقها للحصول على التحقيق . وعندما يذهب سمير إلى مكتبها فى الصحيفة التى تعمل بها ، نراها شقة متواضعة ، وليست مؤسسة صحفية ضخمة . وتبدو شبه خاوية من الزملاء والعاملين فى تلك الساعة من الليل حيث تمارس نوال الكتابة .

وفى فيلم « سر طاقية الإخفاء » رأينا شقة أكثر اتساعاً ، لصحيفة يعمل بها الرجال والنساء من بينهم عصفور الذى استطاع الحصول على طاقية الإخفاء ، ويستفيد بها فى بعض مهامه ، ولهذا العصفور زميلة فى نفس المكتب ، كماأنها جارته . وهى فتاة جادة ، ملتزمة ، وعاشقة مخلصة ، ناجحة فى عملها ، تسعى إلى التوفيق بين خطيبها ، ورئيس التحرير ، باعتبار أن الأول كثيراً مايسبب المتاعب فى مهنته ، ورغم أننا أمام صحفية فإن الفيلم لايكشف لنا أى نوع من الكتابة تمارس هذه الفتاة ، فهى أكثر اهتماماً بقضايا حبيبها ، من الاهتمام بعملها . وذلك باعتبار أن البطل الرئيسى لهذا الفيلم ليس المرأة ، بل هو عصفور الذى تجىء أخبار عن سقوط طائرته فى البحر والصحفية لاتجرى تحقيقاً عن الطائرة ولا تتقصى الحقائق بقدر ما هى تبكى على حبيبها .



آثار الحكيم وممدوح عبدالعليم ، بطل من ورق ،



نبيلة عبيد فى ، قضية سميحة بدران ،

ورغم تلك الصورة الساذجة ، فإن كل الصحفيات اللاتى رأيناهن فى السينما المصرية كن جذابات وجميلات وفى حالة حب ، ويكشفن عن الشر ، ويترصدن له دوماً فى كل الأماكن . مهما تعددت صور هذه المرأة ، حيث أنه فى بعض الأحيان قدمت الأفلام نسائها الصحفيات بشكل كوميدى ساخر ، لكن هذا لايعنى أنهن أقل اهتماماً بالقضايا العامة ، أو بأهمية الحصول على التحقيق المثير ، مثلما ظهرت الشخصية التى جسدتها هدى رمزى فى فيلم «عصر الذئاب» لسمير سيف ١٩٨٦ . وسوف نرى أن النموذج الوحيد المستثنى من هذه الشخصية هو ما جسدته صفية العمرى الصحفية المتملقة الانتهازية فى فيلم « البداية » لصلاح أبو سيف ١٩٨٦ .

وفضلاً عن الجدية ، كما سنرى فى عرضنا لما نعلنه هؤلاء النسوة ، وماتعرضن له من متاعب عديدة ، فإن أغلب نجمات السينما الجميلات قد جسدن دور الصحفية وعلى رأسهن فاتن حمامة ، وسعاد حسنى ، ونبيلة عبيد ، ويسرا ، ونادية الجندى ، وماجدة ، وشريهان ، وصفية العمرى ، وشيرين سيف النصر ، وماجدة الخطيب ، وميرفت أمين ، وهدى رمزى ، وتهانى راشد وزهرة العلا ، وآثار الحكيم .

ولم يقف هذا الجمال حائلاً دون تحقيق المهمة الصحفية الموكولة إلى الصحفية التى تسير فيها حتى النهاية ، وسوف نرى أن الجمال جاء فى الترتيب الثانى بعد الإحساس بالمسئولية بالنسبة لكل امرأة منهن .

وأمامنا قائمة طويلة من الأفلام التى تبنت فيها الصحفيات قضايا وطنية عامة ، ورحن يدافعن عن الحق ، لعل أبرزهن شخصية تهانى إبراهيم فى فيلم « هدى ومعالى الوزير » وهو إسم حقيقى لصحفية فى جريدة أخبار اليوم ، كشفت قضية فساد تتعلق بالسيدة هدى عبدالمنعم صاحبة شركات عقارات والتى كتبت عن هذه الشركة ، وأعمالها غير القانونية ، مما أدى بالسلطات المسئولة إلى وضعها فى دائرة المسائلة ، فهربت من مصر إلى اليونان قبل أن يمسها تحقيق واحد . وقد كان فيلم سعيد مرزوق عام ١٩٩٥ جريئاً حين التزم

بالإسم الأول لصاحبة الشركة ، وأيضاً بإسم الصحفية ، مما دفع بالمرأة الحديدية ، كما أسمتها الصحافة ، إلى اللجوء إلى القضاء .

وقد وضعت تهاني يدها على القضية ،وراحت تكشف ملابساتها على صفحات جريدتها ، وساندها في ذلك رئيس التحرير إبراهيم سعده الذى جاء إسمه صراحة فى الفيلم ، كما كشف الفيلم أن المرأة الحديدية قد نجحت فى رشوة زوج الصحفية من أجل تعريضها للمخاطر والمتاعب حتى تتوقف عن الكتابة ، ولكن هذا لم يوقف الحملة التى نجحت كما استطاعت المرأة الحديدية الهروب من مصر بمساعدة أحد الوزراء الذين ورطته معها جنسياً ومهنياً .

وأمامنا قائمة طويلة من أفلام جمعت النساء مصائرها فوق أكتافها بسبب موقفهن الجاد وطنياً وسياسياً وإجتماعياً مثل «قضية سميحة بدران» لإيناس الدغيدى ١٩٩٠ و « زائر الفجر » لممدوح شكرى ١٩٧٥و « أبناء الصمت » و « العمر لحظة » لمحمد راضى ١٩٧٧ .

فسميحة بدران صحفية جادة إلتزمت دوماً بالوقوف مع الحق والبحث عن القضايا الساخنة . وقد حصلت علي جائزة لمعاونتها للشرطة فى الإيقاع بعصابة عنتر مهرب المخدرات ، ويخاف يوسف أحد الذين أثروا بشكل غير شرعى ، من أن تكشف سميحة أمره ، فهو الرجل الذى وراء عنتر ، لذا فإنه يسعى إلى التقرب من الصحفية ، باعتباره جارها القديم ، ويعرض عليها الزواج . وذلك بهدف إبعادها عن الصحافة ، ويوسف رجل متزوج من امرأة أخرى ، تشكل معه العصابة التى يديرها ، وأيضاً أخوها الذى ينسج له خيوط التآمر ضد امرأته التى تعيش أياماً بالغة السعادة والرومانسية فى الشهور الأولى من الزواج . لكن سميحة ترتاب فى علاقة زوجها بعباس وأخته التى تتاجر فى اللحوم الفاسدة ، فعباس شقيق الزوجة الأخرى ، يقوم أيضاً بالنصب على الأهالى بتأجير وحداته السكنية لأكثر من شخص ، وتقرر سميحة بعد إنتهاء أيام العسل العودة إلى عملها ، وتكتشف حقيقة زوجها ، وتسرق مجموعة من المستندات التى تدين خروجه عن القانون .

وطوال أحداث الفيلم ، فإن الصحفية واقعة بين براثن الأسد دون أن تعرف ، وفى مقابل سذاجتها وبراءتها فى التعامل مع زوجها ، فإن هذا الأخير يدبر لها المؤامرات من أجل إبعادها عن طريق عملياته المشبوهة ، وهناك خطر ثلاثى يحوط بالمرأة ، يتمثل فى موقف الزوجة الأخرى ، وأخيها ، وأيضاً الشراسة اتى يتعامل بها الزوج معها حين تكشف أمره ،.ويكاد أن يغرقها فى حمام السباحة ، بل ويطلق عليها الرصاص .

وهذا الفيلم يعكس الصورة الجادة التى تعاملت بها السينما مع الصحفيات فسميحة صاحبة مبادئ لاتحيد عنها ، ولا تغير موقفها ، بل أنها تصبح أكثر تشدداً ، وصلابة عندما تجد أن هذا الفساد قد وجد طريقه عبر جدران منزلها .

أما على المستوى الوطنى ، فقد بدا الأمر واضحاً فى الصورة التى عكستها أفلام من طراز « أبناء الصمت » و « العمر لحظة » لنفس المخرج عن عالم الصحافة ، باعتبار أن كل فيلم منهما تدور أحداثه أيام المواجهة العسكرية بين العرب وإسرائيل ، ففى الفيلم الأول الذى تم إنتاجه عام ١٩٧٤ ، فإن هناك مواجهة بين نبيلة الصحفية وبين راجى رئيس التحرير ، فهو يجلس فى غرفة مكيفة الهواء ، ويصور الفيلم راجى مناضلاً قديماً ، تم تعذيبه وعرف السجن السياسى ، لذا فإنه يعترض على مقالات نبيلة الجريئة بعد أن تخلى عن مبادئه ويعيش فى حياة مليئة بالبذخ .

وقد تكررت نفس العلاقة بين صحفية مؤمنة بقضيتها ، وبين رئيس تحرير رجعى وانهزامى من خلال نعمت فى« العمر لحظة » فهى تذهب إلى الجبهة ، مثلما فعلت نبيلة ، وإذا كانت هذه الأخيرة مخطوبة لشاب مجند على خط المواجهة ، فإن نعمت تذهب إلى الجبهة لعمل تحقيق صحفى ، وتتصل بالجنود والضباط ، وتشاركهم لحظاتهم ، أما زوجها رئيس تحرير الصحيفة التى تعمل بها فهو يكتب مقالات تدعو إلى بث روح اليأس والهزيمة عقب صدمته فيما حدث لمصر فى يونية ١٩٦٧ . بينما يبدو رؤساء التحرير هنا وقد تخلوا عن القضية الوطنية ، فإن الصحفية تحمل المسئولية الإجتماعية فنعمت

تذهب إلى المستشفيات وتلتقى بالجرحى ، وهناك أكثر من نموذج يعانى إجتماعياً من هؤلاء الجنود المصابين ، وهى تصادق أهل وحبيبات بعضهم ، من أجل التغلغل فى القضية أكثر ، فليست المسألة هى مواجهة عسكرية فقط مع العدو ، ولكن وراء كل من هؤلاء الجنود توجد مشكلة مثل الجندى الذى ترك جنيناً فى بطن حبيبته ومات .

ونعمت تنقل الرسائل والهدايا بين الجنود والأهل ، وتنفصل عن زوجها كموقف إجتماعى ، وأسرى ووطنى . ثم ترتبط عاطفياً بضابط من الذين قادوا المعارك الحربية . وهى تكتب المقالات والتحقيقات التى تدعو فيها إلى الصمود والكفاح من أجل استرداد الأرض .

إذن ، فالصحفية هنا ، مثل سميحة بدران ، لا يتوقف دورها عند الكتابة، والنشر ، بل يصل إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير ، وفى هذه الأفلام امتزجت القضايا الخاصة بالعامة ، فليس هناك حد فاصل بين الأمرين ، وتبدو الصحفية كأنها تدافع عن بلدها ، وتحاول أن تحميه وهى تكتشف الحقائق أمام القراء ، فهناك قصص حب بين كل صحفية وبين أطراف آخرين من الذين تتعامل معهم المرأة من خلال مهنتها .

وفى أفلام كثيرة هناك مزج بين الخاص والعام ، مثلما حدث فى فيلم « الإرهاب » لنادر جلال ١٩٩١ ، و« الطريق » لحسام الدين مصطفى ١٩٦٤ و« وصمة عار » لأشرف فهمى ١٩٨٦ ، و« لاتذكرينى » لمحمود ذو الفقار ١٩٦١ و« زائر الفجر » لممدوح شكرى ، ومن المهم أن تبدأ بالفيلم الذى قامت فيه لبنى عبدالعزيز بدور الصحفية التى تكشف حياة البذخ والمجون الذى تعيشه فنانة كبيرة وتتصدى لمسيرتها بكل حدة وحزم ، ولا يصل الأمر عند الكتابة ، بل أن الصحفية تأتى بأدلة وقرائن عن فسادها وعن العالم الماجن الذى تعيشه. وهذا هو الجزء العام والمهنى الذى يكشفه الفيلم أما الجزء الخاص فإنه يتمثل فى أن هذه الفنانة (شادية) هى أم الصحفية التى لا تعرف الحقيقة والشخص الوحيد الذى يعرف ذلك هو الأب (عماد حمدى) الذى يحاول أن

يخفف من تشدد ابنته تجاه الفنانة ، فهذه المرأة هى زوجة سابقة للرجل ، وقد تمردت عليه ، وسارت فى طريق الهوى ، وكسبت الكثير من الأموال عن طريق عشاقها العابرين والأثرياء .

وقد أخفى الفيلم ، وأبطاله الحقيقية عن الصحفية ، ولكن هذه الإبنة تحولت فى مشاعرها العدوانية تجاه المرأة بعد أن شهدت نهايتها المأساوية وأدركت كم هى امرأة مهزومة فخففت عنها وطأة الكتابة .

ومثلما دخل الشرير الفاسد جدران منزل سميحة بدران ، فإن إرهابياً يدخل منزل الصحفية عصمت فى فيلم « الإرهاب » فهى تتزوج هذا الإرهابى عمر بعد أن يثبت لها براءته من التهم المنسوبة إليه ، وهو الرجل الهارب من العدالة بتهمة الإرهاب ، وعمر يقوم بتمثيل الحب والعواطف الكاذبة على الصحفية التى تبدو حازمة وجادة فى حياتها الشخصية . وهى تتجاوب عاطفياً مع عمر ، وتثق فيه إلى أن يطلب منها أن تحمل هدية أثناء سفرها لحضور مؤتمراً دولياً فى أبو ظبى حول الجريمة . وعن طريق المصادفة تسترق الفتاة السمع إلى مكالمة لعصمت مع أعوانه ، وتعرف أن بالصندوق ديناميت من أجل نسف الطائرة ، حيث يسافر وفد من الوزراء لحضور المؤتمر ، وهنا تقرر المرأة أن تمزج العام بالخاص من أجل الإيقاع بهذا الإرهابى ، حيث أن عمر قد خدعها مرتين ، مرة بالكذب بأنه ليس إرهابياً ، والثانية بأنه قد غزل مشاعر كاذبة حولها فصدقته ، وهذا النوع من الحكايات يثير التعاطف أكثر مع الصحفية لو كانت مجرد امرأة تؤدى مجرد مهمة صحفية .

وفى الفيلمين المأخوذين عن رواية « الطريق » لنجيب محفوظ يلتقى صابر الرحيمى بامرأتين متناقضتين ، الأولى هى امرأة ناضجة هى زوجة صاحب الفندق الذى ينزل به ، والتى تحثه على قتل زوجها ، كى يخلو الجو لعشقهما . أما المرأة الثانية ، فهى صحفية ، يلتقى بها خلال تردده على الجريدة التى ينشر بها إعلاناً للبحث عن أبيه الذى لايعرفه . والصحفية فى الفيلم الأول هى إلهام (سعاد حسنى) التى تتعاطف مع قضيته ، وتقف إلى

جانبه ، وتبحث معه عن ضالته المنشودة ، وهى تمثل الجانب البرىء فى حياته ، ولم نر إلهام تمارس أى عمل صحفى ، وهى تمثل فى كلا الفيلمين الإلهام النفسى الصادق والحلم الذى لا يستطيع تحقيقه .

وقد احتفظ الفيلمان بنفس إسم الصحفية بينما تغير إسم صابر فى الفيلم الثانى إلى مختار ، وبدت الصحفية هنا هامشية الوجود قياساً إلى قوة كريمة ، زوجة صاحب الفندق . ولذا فإننا هنا أمام علاقة هامشية ود من خلالها الفيلمان أن يؤكدا على أن لهذا الرجل الباحث عن حقيقة تائهة جانب روحى قياساً إلى الجانب الحسى الذى دفعه إلى ارتكاب جريمة قتل عمداً ، مما دفع به إلى السجن والمقصلة .

وفى فيلم « زائر الفجر » لممدوح شكرى فإن هناك مزجاً أخف حدة بين الخاص والعام ، فالصحفية نادية الشريف التى ماتت بواقع الضغط النفسى من قبل زوار الفجر من رجال المباحث ، تجابه أطرافاً وقضايا بالغة الخطورة ، بعضها يتعلق بالفساد والسياسة ، وآخر بالدعارة التى تورطت فيها أطراف عديدة من رجال الدولة . والخاص فى هذا الفيلم يتمثل فى موقف زوجها السلبى تجاه المتاعب التى تواجهها .

والصحفية هنا صورة للمرأة الفاضلة ، المتمردة ضد كافة الأوضاع الخاطئة ، وقد دخلت السجن وعذبت مما جعلها تزداد تمرداً ، وثورة ، وهى تنتمى إلى جماعة ثورية ، وتناصر صديقتها سعاد الأرملة الشابة التى فقدت زوجها فى حرب يونيه والتى تحاول حالتها جرها إلى عالم الدعارة ، ولكن الصحفية تنقذ صديقتها وتسعى إلى كشف أمر شبكة الدعارة .

ومن الواضح أن نادية تحاول أن تحقق كسباً فى حياتها المهنية وهى الخاسرة فى قضيتها الخاصة لزوجها رجل انتهازى لا يهتم سوى بمصالحه ويخونها مع صديقتها ويتزوجها بعد أن ينفصل بالطلاق عن نادية ولذا فإن نادية لم تحقق كسباً واحداً بينما الخارجون على القانون والانتهازيون هم الذين

يكسبون الجولة تلو الأخرى ، فسرعان ما تبرئ ساحة الشرطة شبكة الدعارة ويتم الإفراج عن الداعرات ويوقف التحقيق ، ويقوم رجال الشرطة بالضغط النفسي عى الصحفية حتى تموت من الإرهاق .

والصحفي فى هذا الفيلم هو أيضاً رجل مناضل ، لكنه هامشي الدور ، ويتمثل ذلك فى مدير التحرير الذى يناصر نادية فى موقفها ، لكنه لن يمكنه أن يفعل شيئاً إزائها سواء فى حياتها أو بعد موتها .

وفى الأفلام التى نحن بصددها تحاول قصص هذه الأفلام أن تؤكد أن هناك جانباً أسرياً بالغ الأهمية فى حياة الصحفية وسط مشاغلها ومتاعبها ففى «قضية سميحة بدران» نعرف أن ضابط الشرطة المهتم بالقضية يكن مشاعراً خفية للصحفية وهو يعلنها أكثر من مرة أنه كم تمنى لو تزوجها ولذا فإن اقتران سميحة بالمهرب الخارج عن القانون يعتبر بمثابة سد منيع فى مواجهة مشاعر هذا الضابط الصادقة والذى يسعى لكشف الحقيقة فإنه يفعل ذلك بدافعين معاً: الحب والوظيفة مما يعضد من أسباب الإيقاع بالعصابة وأفرادها .

وأمامنا مجموعة أفلام أخرى كانت هناك أسباب عامة لقيام الصحفية بعمل تحقيق ناجح ، أو الوقوف بجانب مواطن لمساعدته فى محنة ، مثلما رأينا فى فيلم « سوق النساء » ليوسف فرنسيس ١٩٩٤ . فالصحفية نادية تفاجأ أن الفتاة المنتحرة ، والتى ذهبت لإجراء تحقيق صحفى عنها هى أختها ، بعد أن تورطت فى شبكة دعارة . وهناك تعاون وثيق بين نادية والضابط شريف من أجل القبض على رئيس الشبكة ، وهو شخص مريض نفسياً يحاول الانتقام من النساء بعد أن اكتشف إبان طفولته أن أمه امرأة خائنة . وتتوصل نادية إلى حقيقة الرجل وتتعرف عليه وتسعى إلى القبض عليه وتعرض نفسها للمخاطر وتنجح فى تحقيق هدفها .

وفى هذا الفيلم لم تنشأ قصة حب بين الصحفية وضابط الشرطة الذى تعاطف معها ، وهو امر أقرب إلى طبيعة عمل الطرفين ، ولكن ذلك لا يقلل

إلى حد ما من تعاطف المشاهد مع قضية المرأة ، فالناس تحب رؤية أبطال أفلامها فى حالة تقارب، ولذا فإن هناك أفلاماً أخرى لم تكن الصحفيات سوى مجرد نساء مهنة يمارسن عملهن من أجل النجاح الوظيفى ، وإثبات الذات ، وأيضاً من أجل مساعدة شخص واقع فى محنة ، مثلما رأينا فى فيلم « لعدم كفاية الأدلة » لأشرف فهمى ١٩٨٧ .

فالصحفية فريدة (يسرا) تتعاطف مع المرأة التى تم القبض عليها بتهمة سرقة طفل هو فى الحقيقة إبنها ، وهى لم تكتف بالكتابة عن المرأة إلا بعد أن سافرت إلى القرية التى تسكن فيها تلك المتهمة التى تم إدخالها مستشفى الأمراض العقلية . وتنجح فى إحضار مستخرج لعقد زواجاً وشهادة ميلاد الطفلة التى تتهم الأم بسرقتها ، والصحفية هنا تفشل فى العثور على الوثائق ولكنها لا تتوقف عن البحث إيماناً منها بقضية المرأة التى عندما تسد الأبواب أمامها ، فإنها تقتل زوجها الذى كان وراء كل متاعبها ، والذى إتهمها بأنها سرقت الطفل .

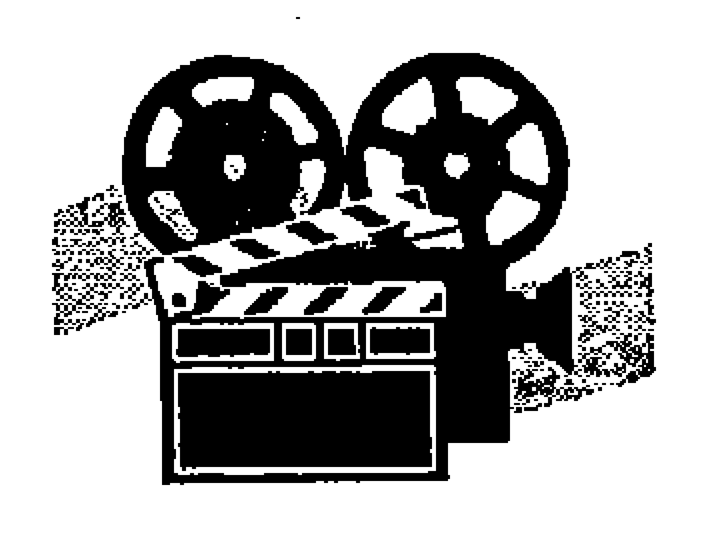
الصحفية هنا ليست لها مصلحة شخصية ، من بعيد أو قريب فى موضوع التحقيق الذى تجريه . كما أن الصحفية التى تحاول البحث عن الحقيقة فى فيلم « النوم فى العسل » لشريف عرفه ١٩٩٦ ليست سوى شابة مبتدئة ، تحاول إثبات كفاءة مهنية ، وهى فى مقتبل حياتها ، ولذا فإنها تقابل العميد «مجدى» الذى يتولى قضية إصابة المدينة بالضعف الجنسى من أجل التوصل إلى الحقيقة وعلى كل ، فقد كان دور الصحفية هنا هامشياً بشكل ملحوظ .

وفى فيلم « عصر الذئاب » فإن الصحفية التى كانت تتابع مسألة قبض أحد المواطنين على رهائن فى أعلى أدوار فندق كبير اتسمت بسذاجة وبساطة وقد وضع الفيلم على عينيها نظارات ، وبدت لنا مثيرة للضحك والسخرية ، تسبب المتاعب ، ولكنها تنجح فى الحصول على المعلومات من الشاب الذى يمسك بالرهائن .

وفى فيلم « بطل من ورق » لنادر جلال ١٩٨٨ فإن الصحفية التى يذهب رامى كاتب السيناريو لشرح شكوكه لها فى إحدى الجرائم التى كتبت عنها . بدت أيضاً فى شكل كوميدى مثيرة للسخرية . ففى البداية لا تقتنع بما يعرضه عليها كاتب السيناريو ، بأن هناك تشابهاً بين ماكتبه فى سيناريو فيلمه الأخير وبين وقائع الجريمة ، والصحفية هنا فتاة شابة تسعى أيضاً لإثبات كفاءتها الوظيفية . وتطارد المجرم عقب اقتناعها بما جاء فى حيثيات الشاب وهى تقف إلى جواره بكل مالديها من إيمان بصدقه حتى تساعد الشرطة فى القبض على طابع الآلة الكاتبة الذى ينفذ السيناريو البوليسى فى ارتكاب جرائمه .

ومن بين المجموعة التى سقطت طائرتها فى الصحراء فى فيلم « البداية » اختار صلاح أبو سيف أن تكون من بين النساء صحفية ، صورها كامرأة انتهازية عكس كافة الصحفيات فى الأفلام المصرية ، فهى هنا تتحسس مواقع أقدامها قبل أن تخطو خطوة ، فتجد أين مصالحها ، وترسم الصورة البراقة التى يخدع بها الآخرون ، وهى تعرف مكان السلطة كى تقترب منها ، وتصبح إلى جوارها ، تتحدث باسمها ، ولا تخالفها وتحقق من خلالها المكاسب المادية والأدبية ، باعتبار أن نبيه الذى سيطر على الواحة ، يمثل عنصر الاستغلال فى كل العصور والذى يسعى للحياة على حساب الآخرين . وهى التى تقنعه بأن يمارس لعبة الديموقراطية التى يزعمها ويزيد من سلطاته باسمها .

وعلى كل فتلك الصور التى قدمتها السينما المصرية للصحفية كانت كما أشرنا أكثر إشراقاً وجاذبية من الصور التى قدمتها لزميلها الصحفى .



الفصل الثانى عشر

الطبيبة

بدت أغلب وظائف النساء المرموقة فى السينما المصرية ، بمثابة شكل خارجى فقط ، يمكن الاستفادة به فى حبكة ما . أو إضفاء شرعية ، وعمق على العلاقة بين امرأة ورجل .

ولأننا سوف نتحدث هنا عن مسيرة الطبيبة فى السينما المصرية ، فمن المهم أن نشير إلى أن مهنة الطب قد ناسبت كل من الرجل والمرأة فى المجتمع ، وإذا كان الأطباء من الرجال تفوقوا فى وظائفهم ، فإن ممارسة رجل لهذه المهنة قد رفعت من مكانته إجتماعياً ، مثلما رأينا أطباء مرموقين فى فيلم « البيت الكبير » لأحمد كامل مرسى . لكن فى تلك الفترة ، نظرت السينما ، مثل المجتمع إلى المرأة الطبيبة بشكل هامشى ، وفى المستشفى التى عمل بها الجراح الكبير عام ١٩٤٩ ، فإننا لم نر طبيبة واحدة فى المستشفى ، وإن كان المبنى قد امتلأ بالطبع بالممرضات ، هؤلاء النسوة اللاتى ظهرن دوماً فى السينما ، باعتبار أن مهنة التمريض قد تكون فى الكثير من الأحيان مهنة من لا وظيفة له مثلما حدث فى فيلم « الحب الخالد » لزهير بكير .

ومن أوائل الأفلام التى ناقشت مشكلة المرأة الطبيبة رأينا فيلم « أقوى من الحب » لعزالدين ذوالفقار عام ١٩٥٤ . وقد تم النظر إلى هذه المرأة باعتبارها تلعب دوراً سلبياً فيما خلقت من أجله ، وهو مراعاة أسرتها ، وكأن على هذه المرأة أن تترك وظيفتها فى النهاية من أجل لم شمل أسرتها .

ويعتبر هذا الفيلم مفتاحاً يجب الوقوف عنده ، فهناك امرأتان فى حياة الرجل الذى صار عاطلاً بعد أن فقد إحدى ذراعيه فى حادث ، المرأة الأولى هى الطبيبة المشغولة دوماً عن زوجها بعملها ، والمرأة الثانية تكاد تكون

بلا عمل ، والتى تتفرغ تماماً للرجل (عماد حمدى) فتشجعه كرسام على المضى قدماً فى طريق الفن ، وتقدمه إلى أستاذها الذى يرعى مواهبه .

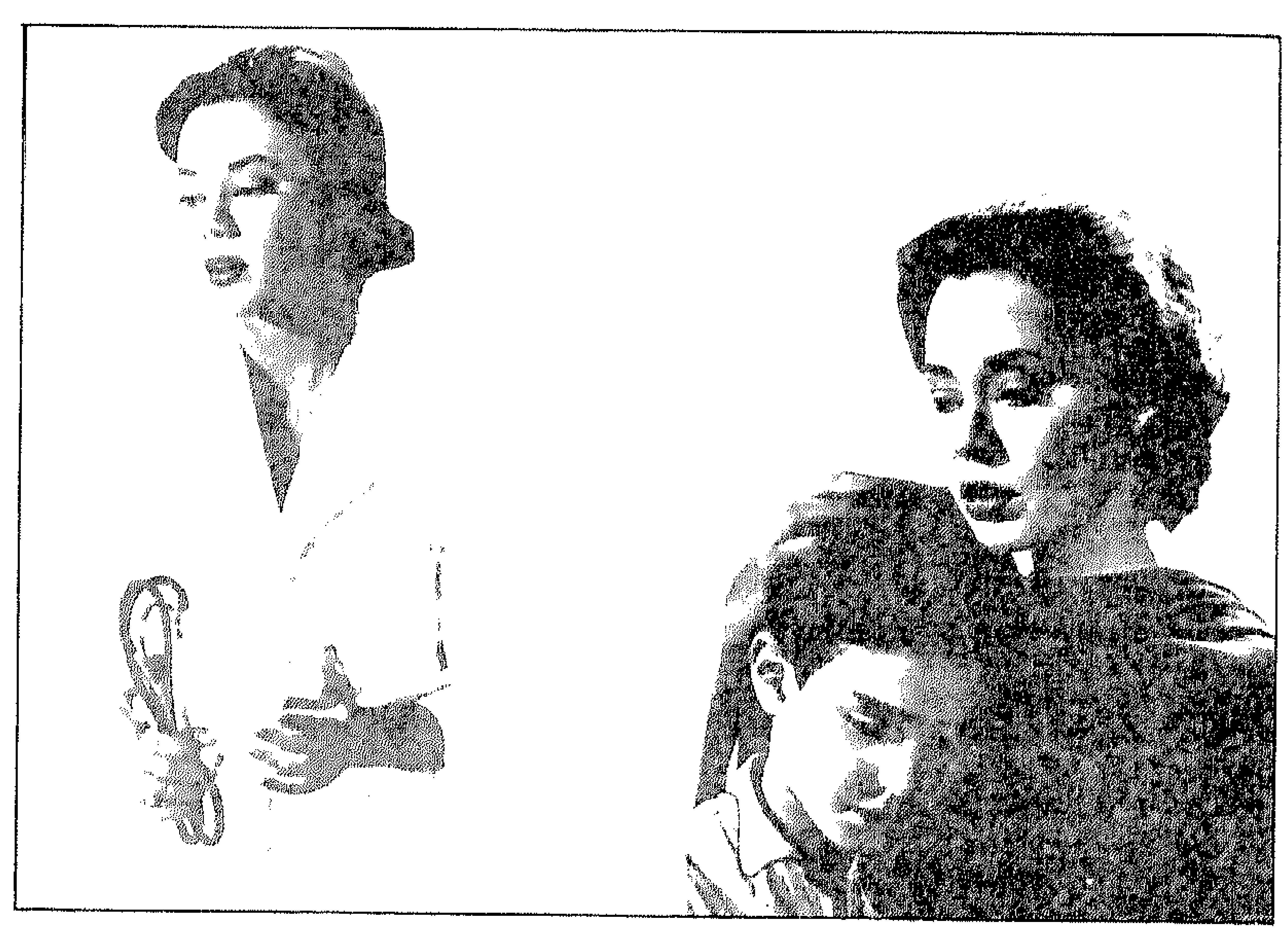
وحسب منظور الفيلم ، فإن الزوجة (مديحة يسرى) تهمل زوجها وأولادها ، وهى مشغولة دائماً بأبحاثها ومعاملها ، وتتعامل مع رجلها بشكل رسمى ، ودون أن تهتم بأنوثتها ، ولذا فإن الرجل يجد نفسه يميل إلى امرأة أخرى . وحسب الصياغة التى وضعت فى مواد دعاية الفيلم فإننا أمام « قصة رجل احتار بين امرأة تحرق نفسها لتبنى بيته وأولاده بالمال وليس بالحنان ، وأخرى تحرق نفسها لتخلق مجده وسعادته بالحب والعطف وليس بالمال » .

وقد نقل لنا الفيلم أجواء البيت ، وأجواء العمل ، فالطبيبة مشغولة بمرضاها ، وبمهام وظيفتها التى قد تدفع لاستدعائها أثناء الليل لإجراء عملية جراحيــة . وهى دائماً فى معملها تجرى التجارب ، ويؤثر هذا كله على حياتها فيهجرها زوجها إلى امرأة أخرى ، وتبدو الطبيبة هنا بالغة العناد ، والقوة ، والثقة كثيراً فى نفسها ، ولكنها تتراجع فى اللحظة الأخيرة ، عندما تعرف أن زوجها قد أفلت منها ، وأن الأخرى سوف تأخذه لنفسها ، فتأخذ معها الأبناء الأربعة ، وتذهب إلى حيث العرس المقام ، وتنجح فى إستعادة زوجها . بعد أن تبدو الأنثى الجميلة ، التى خلعت رداء الطبيبة ، وبدت امرأة ينشدها زوجها ، ولا تعرف هل يعنى هذا تنازلها عن وظيفتها ، أو تغير مؤقت ، باعتبار أن الزوج سيظل عالة على البيت لو لم يقم برسم المزيد من اللوحات .

وفى فيلم « مع الأيام » لأحمد ضيـاء الدين عام ١٩٥٨ رأينا طبيبة أخرى ، هى أرملة تقسم حياتها بين عملها وبيتها ، والدكتورة عفاف (ماجدة) كانت متزوجة من طبيب زميل لها ، وتعمل معه فى نفس المستشفى ، لكن الزوج يموت تاركاً لامرأته إبناً وفتاة ، وأمام هذا التغير من حياتها ، فإننا نرى عفاف وقد وقعت فى حيرة خاصة بالتوفيق بين العمل والمنزل . وتضطر إلى الحياة مع عمتها فى نفس منزل الزوجية الذى عاشت فيه ، وتبدو الحماة هنا مليئة بالتشدد والقسوة ، فهى تفرض عليها قيوداً خاصة ، تدفعها فى الكثير من الأحيان إلى البكاء .



مديحة يسرى « أقوى من الحب »



ماجدة « مع الأيام »

وتتعرض الطبيبة لتجربة عاطفية إنسانية مع أحد مرضاها ، ويكشف الفيلم الفصام الحياتي لدى المرأة ، فزملائها في العمل يحبونها ، ويعتبرونها مثلاً يحتذى به ، وبينما يبدأ تقارب بين الطبيبة ، والمهندس الذى تولت معالجته ، فإن هذا التقارب يواجه بمعارضة شديدة من قبل الحماة (علوية جميل) التى تطلب من أرملة إبنها أن تظل وفية لذكرى زوجها الراحل ، وتدور مواجهة ساخنة بين الطرفين ، وتقرر الطبيبة أن تسافر مع عادل إلى أسوان تمهيداً للزواج . ولكنها فى اللحظة الأخيرة تعود إلى منزلها وأولادها .

ومسألة العودة إلى البيت لدى المرأة العاملة واضحة فى الكثير من الأفلام فالمرأة مهما كانت وظيفتها هى فى منظور السينما المصرية أنثى ، ومأواها الأخير هو بيتها ، وإذا كانت عفاف لم تترك وظيفتها ، إلا أنها فضلت العودة إلى البيت بدلاً من الخوض فى تجربة عاطفية جديدة ، وهى نفس النهاية التى آلت إليها مديرة تربوية فى نهاية فيلم «إمبراطورية ميم» لحسين كمال .

إذن فالسمة الأولى التى يمكن أن نلاحظها فى أفلام الخمسينات والتى نرى فيها الطبيبة شخصية رئيسية تتضح فى أن هناك تجربة عاطفية ما فى حياة هذه المرأة وعليها بأى ثمن ألا تهدم جدران بيتها أياً كان شكله فالطبيبة فى «أقوى من الحب» عادت إلى بيتها فى النهاية . هذا البيت الذى سيبدو مشروخاً تماماً لدى الطبيبة (نادية الجندى) كما سنرى فى فيلم «اغتيال» ١٩٩٦ .

ولعل السينما المصرية تتحدث عن بطلاتها الطبيبات بدافع أنهن يحملن الشهادات الأرقى فى المجتمع وبالتالى ، فعلى كل واحدة منهن أن تتعامل مع عقلها ، وأن يكون لها منطق خاص فى مواجهة الأمور ، حتى يكون القرار المصيرى عقلانياً أحياناً ، ووجدانياً عقلانياً غالباً .

ولعل الدكتورة نوال (نجوى إبراهيم) فى فيلم «بعيداً عن الأرض» نموذجاً واضحاً لما يمكن أن تتصرف عليه مثل هذه المرأة فى أزماتها المختلفة فهى طبيبة تعيش سعيدة مع زوجها ، ولكنها تصدم فيه عندما ترى إحدى صديقاتها فى فراشه . ولأنها امرأة ذات كرامة بالغة التوقد ، فإنها لا تتردد

لحظة فى أن تحصل من الزوج على الطلاق ، وتقرر السفر إلى تونس فى رحلة استجمام عند أخيها بعيداً عن أرض شهدت بالنسبة لها العديد من المتاعب وأمام عرض البحر لا تكف عن ذكر ملامح التجربة المليئة بالقسوة ولكن هذا لا يمنعها أن تقع فى تجربة حب مع رجل وحيد يركب نفس السفينة وتتردد الزوجة السابقة فى دخول التجربة وتقاوم فى البداية كل الضغوط العاطفية التى تدفعها للدخول فى التجربة ثم تتسلل إليها وتبدو سعيدة وهى ترمى أحزانها وكأن التجربة الجديدة بمثابة هروب حقيقى ، أو مؤقت مما أصابها .

والدكتورة نوال فوق سطح السفينة ليست سوى امرأة مجروحة ، ولكنها تحمل نفس وجهة النظر فى النظر للأشياء ، فهى ترفض الاستمرار فى هذه التجربة الجديدة عندما تعرف أن حبيبها متزوج من امرأة أخرى وأنه ينوى الزواج منها بعد أن ينفصل عن زوجته ، هنا تتداعى كل الذكريات القديمة أمام ذاكرتها ، فهى لا تود أن تعذب امرأة أخرى مثلما تعذبت هى من امرأة ثانية أيضاً .

والطبيبة هنا لم تمارس مهنة الطب كما سنرى نفس الممثلة (نجوى إبراهيم) تفعل فى فيلم « المدمن » ليوسف فرنسيس عام ١٩٨٤ . فقد رأيناها أحياناً فى المعمل ومن الواضح أن الدكتورة هنا تعنى شهادة علمية أكثر منها شهادة طبيبة ، لكنها تعكس مكانة المرأة الفكرية والإجتماعية .

أما الطبيبة فى فيلم « المدمن » ، فهى تمارس عملها داخل مستشفى وأغلب تواجدها مع الرجل الذى تتولى علاجه والذى يتم داخل هذه المستشفى خاصة تلك الغرفة التى قررت أن تحبس نفسها بداخلها مع هذا المصدوم نفسياً بسبب وفاة امرأته .

والدكتورة ليلى هنا طبيبة تعمل فى مستشفى الأمراض النفسية التى يديرها أبوها ، الذى تربطه الصداقة والجوار بينه وبين خالد (أحمد زكى) الميكانيكى الذى كان طالباً بالطب . وهذه الطبيبة مصدومة عاطفياً مثل زميلتها فى فيلم حسين كمال ، ولذا فإنها عقب صدمتها العاطفية ، تنشغل بمرضاها ، وتحاول أن تنجح فى وظيفتها بأى ثمن . ومن بين هؤلاء يكون

خالد الذى كان سبباً فى مقتل زوجته وإبنه أثناء قيادته سيارة . والذى صار مدمناً بعد أن حاول نسيان ما ارتكبته يداه ، فتسعى ليلى إلى علاجه ، وإخراجه من محنته بأى ثمن .

وفى فيلم « المدمن » نحن أمام طبيبتين ، وليست واحدة ، فهناك الدكتورة سعاد (ليلى طاهر) التى تجاهد من ناحيتها فى علاج خالد ، لكنه يتعامل معها بعنف فى البداية ، ويطردها من غرفته ، فلا تتحمل مثل هذا العنف ، فتدفع ليلى أن تحل مكانها فى العلاج ، وتحاول هذه الأخيرة بالعلم والخبرة ، والحب أن تخرج خالد من محنته ، بينما تلعب د. سعاد دوراً فى لم شمل الإثنين ، عندما تتسع بينهما هوة ، عقب تصور ليلى أن خالد قد سرق المورفين وأنه عاد مرة أخرى إلى التعاطى .

ويصور لنا الفيلم الطبيبتين فى دائرة عائلية ، فليلى تعمل فى مستشفى والدها ، وتحب صديق هذا الأب ، أما سعاد ، فإنها تشعر بالحب نحو الدكتور صاحب المستشفى ، وفى النهاية يلم شمل الجميع أسرياً ومهنياً .

أى أن السينما المصرية تحاول أن تضع المرأة ، حتى وإن كانت طبيبة فى إطار عائلى ، مثلما سيحدث بعد ذلك فى فيلم « الغيبوبة » ، حيث ستعيد ليلى طاهر دور الطبيبة ، فى الفيلم الذى أخرجه هشام أبو النصر ، فهذه الدكتورة تكتشف أن إبن أخيها أدمن تعاطى المخدرات ، ولذا فإنها تتولى رعايته والوقوف بجانبه ، باعتبار أن أباه مشغول عنه ، وأن الشاب الصغير قد سقط ضحية لمن علمه الإدمان .

وهناك فى سينما الثمانينات نموذج للطبيبة ، لم نسبق أن رأيناه من قبل ، وهو نموذج المرأة فى فيلم « التخشيبة » لعاطف الطيب ١٩٨٤ . ونحن لم نر الدكتورة نادية فى المستشفى الذى تعمل به إلا فى لقطات قليلة فى بداية الفيلم وفيما بعد رأيناها نزيلة فى مستشفى آخر ، عندما يطلب محاميها إيداعها المستشفى حتى لاتهان داخل الحجز بقسم الشرطة .

وقد اختار الفيلم أن تكون بطلته طبيبة كى يؤكد أن أصحاب المناصب العليا ، يمكنهم أن يهانوا فى أقسام الشرطة ، أسوة بأعتى المجرمين لمجرد أنهم

يدخلون أبواب القسم فى قضية عابرة ، سببها اصطدام سيارة الطبيبة (نبيلة عبيد) بسيارة مواطن عادى أصر على عمل محضر فى القسم ، وهناك تتم المعالجة ، لكن الشاب المنوب يرفض الإفراج عنها قبل التأكد من أنها ليست مطلوبة على ذمة قضية أخرى .

وكما أشرنا ، فإن الطبيبة تتعامل كمجرم مدان ، يتم ترحيلها فى عربة الترحيلات ، مع العاهرات ، والمجرمات بعد أن يتأكد للضباط أنها متهمة بسرقة عشيق إسمه كمال رستم . ويكشف الفيلم عن مكانة الزوجة إجتماعياً ، فهى متزوجة من رجل دبلوماسى لا يلبث أن يعلن تخليه عنها لدواعى الشرف الذى تم تلطيخه ، وهذه الطبيبة تتخلى عن كل ما تعلمته من عقلانية ، ولغة المنطق ، كى تتكلم فيما بعد بلغة الظلم الذى تم بالنسبة لها ، فكما عوملتم عاملوا .. فإنها تلجأ إلى كشف براءتها بنفسها ، بعد أن فشل المحامى فى إثبات هذه البراءة بوسائله الخاصة .

وفى قصص الثمانينات التى رأينا بطلاتها من الطبيبات ، كانت النتائج مختلفة عم سبق روايته فى رومانسية الخمسينات ، فالبيت هنا يتفسخ بشكل ملىء بالقسوة ، ويحل الدم والقتل محل العواطف الرقيقة ، والعودة إلى لم الشمل ، وشتان بين نهاية فيلم « أقوى من الحب » وبين نهاية فيلم «التخشيبة» ، فهذا الأخير ملىء بالدموية ، ليست فيه أى ذرة واحدة للأمل ، ورغم أن هناك محامياً يقف إلى جوار الطبيبة فى محنتها فإنهما لا يرتبطان عاطفياً قط ، مثل علاقة الطبيبة بالمريض فى فيلم « مع الأيام » .

وإذا كان قصة حب بين مريض وطبيبة قد توجت بالزواج فى فيلم من أفلام الثمانينات فى « المدمن » ، فإن ذلك قد تم على ركام من العنف ، والصراخ ، والصدمات بدأت كلها من اللحظات الأولى للفيلم ، وحتى تم شفاء خالد ، وتمت تبرئته من سرقة حقن المورفين .

وفى سينما الثمانينات إنقلبت الموازين تماماً فى العديد من الأفلام ، ولعل أوضح مثال يمكن أن نذكره هى تلك العلاقة الغريبة بين طالبة فى كلية الطب (صابرين) وبين حفار القبور فى فيلم « مدافن مفروشة للإيجار » لعلى

عبدالخالق سنة ١٩٨٦ . فهذه الطالبة وجدت نفسها تترك منزلها الذى كانت تعيش فيه مع شقيقها وأسرته ، كى تقيم فى أحد المدافن ، وهناك تتعرف على حفار القبور (نجاح الموجى) الذى يتاجر فى جثث الموتى ، ويبيعها لطلبة كلية الطب . وأمام هذه الظروف البالغة الصعوبة ، تجد الطالبة باعتبارها طبيبة فى المستقبل ، نفسها أمام هذا النموذج ، وتقترب منه وتقع فى غرامه ، وعندما يسألها أخوها عن سر هذا الاختيار الغريب ، فإنها لا تجد إجابة شافية سوى أنها تحبه وكما نرى فإننا أمام مفاهيم مغلوطة ، تمثل رومانسية مضادة .

ولا شك أن الظروف البالغة القسوة قد غيرت من مفاهيم المشاعر العاطفية لدى طبيبة ثمانينات القرن العشرين ، فلقد وجدت طالبة الطب فى حفار القبور نموذجاً للأمن الاقتصادى ، والبعد عن المتاعب ، بينما رأت الفتاة أخاها يعانى فى الحصول على مسكن يقيم فيه مع أسرته ، ويضع الفيلم صورة بالغة القسوة للمرأة ، والأسرة بشكل عام ، فهذا المهندس الذى وافق على السكن فى القبور لم يقبله المكان الذى ذهب إليه ، حيث أن الدولة راحت تهدم المكان وهى تزمع إنشاء كوبرى علوى وكان على « عايش » أن يبحث عن مسكن آخر أما طالبة الطب فقد وجدت طريقها من خلال الارتباط الفعلى بحفار القبور.

وقد قدمت سينما التسعينات الطبيبة فى صورة بالغة السخرية من خلال فيلم « مجانينو » لعصام الشماع عام ١٩٩٣ فالدكتورة مرام (فيفى عبده) مديرة لمستشفى الأمراض العقلية وهى فى جانب تبدو بالغة التسلط والقسوة وتود أن تكون إمبراطورة لهذا العالم الضيق وعلى جانب آخر فإن نفس الطبيبة ترقص أمام المجانين على طريقة راقصات شارع الهرم ، والملاهى الليلية وقد أثار هذا الأمر دهشة المتفرجين فلماذا ترقص طبيبة بهذا الشكل العلنى .

من الواضح إذن أن أغلب طبيبات السينما المصرية ، كن يعملن فى الطب النفسى ، أو فى الصيدلة . وفى الأفلام السابق الإشارة إليها ، فإنه ليس هناك أى دلالة على نوع التخصص الذى تمارسه الطبيبة ، وتتقنه . فنحن نعرف فقط أننا أمام طبيبة ، ومن القصص التى أوردناها ، نعرف أن المرأة قد مارست الطب النفسى فى كل من « المدمن » و « الغيبوبة » و « مجانينو » ،

وأنها طبيبة معمل ، أو صيدلية فى « إن ربك لبالمرصاد » لمحمد حسيب عام ١٩٨٣ . ولم نعرف أن المرأة قد مارست طب الجراحة ، أسوة بالجراحين الكبار فى السينما فى أفلام من طراز « البيت الكبير » ثم « نادية » لأحمد بدرخان عام ١٩٦٩ . وفى بعض الأفلام رأينا ممرضات يحضرن العمليات الجراحية الحساسة ويبدين جلداً وقوة ، مثلما حدث فى فيلم « موعد مع القدر » لمحمد راضى عام ١٩٨٦ . لكن الأفلام المصرية التى استطعنا حصرها حول الطبيبات لم تتضمن قط أى إشارة لتخصص كما رأينا وذلك بالطبع لأن هذه الأفلام قد ركزت على الحياة الخاصة لهؤلاء النسوة دون الإشارة إلى دقائق المهنة ، ولذا فإن أغلب أحداثها دار خارج المستشفيات ، عدا أفلام قليلة مثل «مع الأيام» باعتبار أن التعارف قد بدأ بين المهندس والطبيبة فى المستشفى . ثم نمت العلاقة فى نفس المكان ، وانتقلت بعد ذلك إلى أماكن أخرى .

وفى عام ١٩٩٦ كان لدينا فيلم شهير بطلته طبيبة ، وأستاذة جامعية ، وهذه المرأة ، ومهنتها هما محور أحداث الفيلم بأكمله ، الفيلم هو « اغتيال » ، لنادر جلال ، والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن فيلم أمريكى يحمل عنوان «الهارب» والبطل فى الفيلم الأمريكى هو طبيب شهير إسمه دكتور كامبل ، تتم إدانته بجريمة قتل زوجته . ونكتشف أن سبب الجريمة يتعلق بالمقام الأول بالمهنة ، أى أنه متهم ، ومدان فيما يتعلق بالمهنة ، وبالتالى فإن هروبه كإنسان ممزوج أيضاً بهروبه كطبيب ، وهناك مشهد بالغ الأهمية فى الفيلم الأمريكى ، حيث يجد كامبل نفسه مضطراً لإجراء عملية جراحية لطفل ، وهو محاصر من رجال البوليس الذين يبحثون عنه فى المستشفى ، وقد وجد الطبيب نفسه ينقذ الطفل الجريح بدافع الإنسان المهنى فى داخله .

وعندما تحول الفيلم الأمريكى إلى عمل مصرى ، لم ينس المقتبس أن يؤكد على مثل هذا الموقف الإنسانى المهنى النبيل . وقد قرر كاتب السيناريو المصرى أن يحول الدكتور كامبل إلى دكتورة فى علم الصيدلة ، تتهم بقتل أستاذها وتكون كافة الدلائل ضدها . وفى الفيلم الأمريكى فإن القتيلة هى زوجة كامبل نفسه ، أما فى الفيلم المصرى فإن الزوج هو الذى دبر عملية

القتل من أجل التخلص من زوجته . هذا الزوج الذى نراه فى البداية يحاول التقرب من الدكتورة ، ويدعوها لاستئناف حياتها الزوجية السابقة إلا أنها ترفض ، ورغم ذلك فإنها عندما تهرب من السجن تلجأ إلى نفس الرجل ، وهو الذى يمنحها المال من أجل استكمال الهرب ، فلا يساورها أى شك فى أنه هو القاتل ، وهو مدبر كل الخطط الإجرامية .

وهنا نجد المرأة فى حالة مواجهة مع السلطة وهى سلطة مليئة بالقسوة وتفتقد التفكير السليم مثلما حدث فى «التخشيبة» فنحن أمام ضابط شرطة (محمود حميده) كل همه هو القبض على الطبيبة وإعادتها مرة أخرى إلى الزنزانة دون أن يكون لديه أى نية لإثبات براءتها وهى التى تلح عليه دوماً أنها بريئة .

وفى هذا النوع من الأفلام الحديثة لا نرى أى تعاطف بين المرأة والضابط مما يعكس رؤية السينما للعلاقات الرومانسية القديمة فلو أن « اغتيال » تم اقتباسه قبل ذلك بعشرين عاماً لرأينا تعاطفاً بين الهاربة والشرطى ، ولقام هذا الأخير بمحاولة إثبات براءتها ، ولو راجعنا ما فعله ضابط مباحث بمتهم فى فيلم « ضابط المباحث » لحسين فوزى ١٩٥٨ ، لعرفنا الفارق رغم أننا أمام رجلين وليس رجلاً وامرأة .

وهذه المرأة التى يتم القبض عليها ، وتجد نفسها فى مواجهة السلطة عليها الهروب من ناحية ، وإثبات براءتها من ناحية أخرى ، وتجد نفسها فى مطاردة متواصلة ، يلاحقها الضابط ، وتساعدها الظروف من حولها فى الهروب دوماً من كافة الإخطار ، ابتداء من إنقلاب عربة السجن بها وبزميلاتها وحتى تثبت برائتها بعد مطاردة فوق سطح أحد العمارات العالية .

والمرأة هنا تعيش حالة كابوسية ملحوظة . فهى وحيدة ، لايقف أحد إلى جوارها ، عدا أختها التى تأتى إلى مبنى النيابة وإلى المحكمة للوقوف بجانبها وتنتقل من مكان لآخر أثناء محنتها ، ولكن الذى يهمنا فى تصوير صورة الطبيبة هنا ، هو عدم تخليها عن واجبها . فأثناء وجودها فى المستشفى ، تدفعها الظروف إلى ارتداء زى ممرضة ، وليس طبيبة ، ويسألها الطبيب

المعالج أن تساعده فى إنقاذ حالة عاجلة ، دون أن يعرف هويتها ، وعلى الفور فإن أصابع الطبيبة تتلاعب ، وتمارس المهنة التى تعلمتها بمهارة ، مما يثير دهشة الطبيب ، ويدرك أنه أمام ممرضة ماهرة .

ولم يركز الفيلم المصرى على هذه اللحظات الإنسانية فى حياة الطبيب ، أسوة بما حدث فى الفيلم الأمريكى ، فالدكتور كامبل يستطيع أن يكشف عن الأطراف الصناعية ، عن طريق وحدة الكومبيوتر التى يمكن أن تحتوى كافة نماذج القطع الصناعية ، أما الطبيبة المصرية ، فإن كل همها هو الحصول على ملف من الورق لإثبات براءتها ، وأن شخصاً آخر هو القاتل .

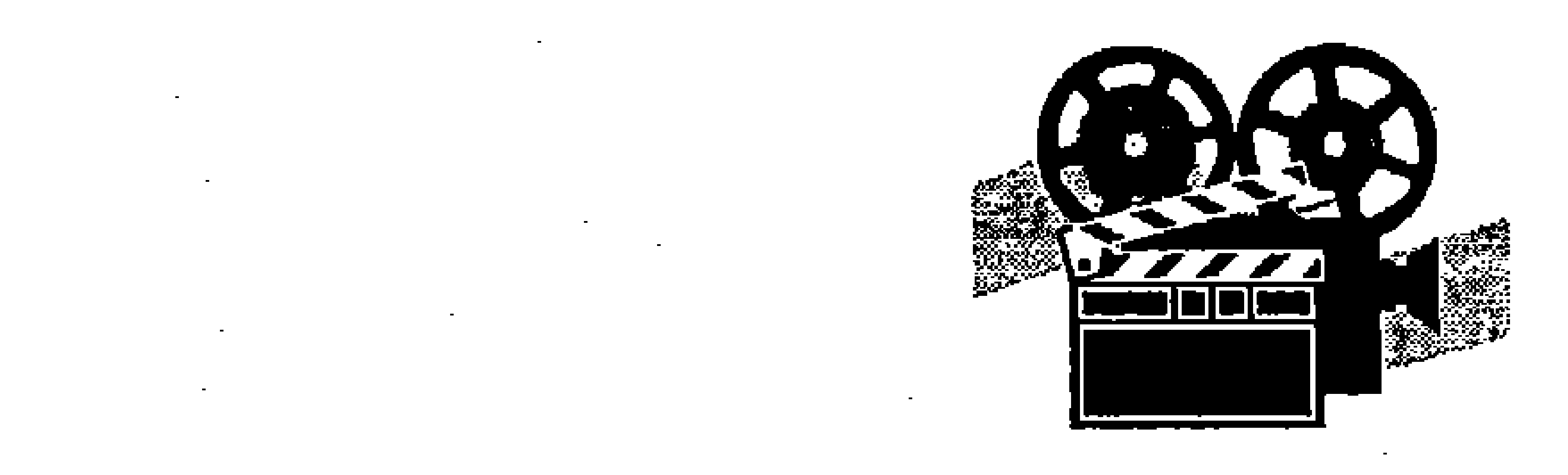
ورغم هذه المطاردات المستمرة بين ضابط الشرطة ، ورجاله ، وبين الطبيبة ، من القاهرة إلى الصحراء والفيوم ، فإن الفيلم كما أشرنا اهتم بشكل ما بطبيبة لا تتوقف عن آداء الواجب إذا استدعت الظروف ذلك .

فى الأفلام السينمائية التى ذكرنا بعضها آنفاً ، لاحظنا أن الطبيبة يجب أن تكون امرأة شابة ، ذات حسن ، وجاذبية ، ولم تصور لنا السينما أى طبيبة كامرأة تفتقد إلى الجمال ، وكما رأينا فإن ممثلات قد جسدن هذا الدور مثل ماجدة ، ومديحة يسرى ، ونجوى إبراهيم ، وليلى طاهر ، وفيفى عبده ، ونادية الجندى ، ونبيلة عبيد ، وصابرين ، وغيرهم . وقد لوحظ أن ممثلات كثيرات لم يقمن بمثل هذا الدور وإن كن ظهرن فى أفلام عديدة كممرضات مثل مريم فخرالدين وأم كلثوم وهند رستم ، ونادية لطفى . والملاحظ أن الممرضة أكثر إلتصاقاً بالمستشفى ، مثل الدور الذى جسدته أم كلثوم فى «فاطمة» وقد ظهرت الممرضات بشكل أكثر تكثيفاً مما رأينا بالنسبة للطبيبات .

ولعل ما يمكن الوقوف عنده هو شخصية الممرضة كما جسدته نادية لطفى فى جزء من «٣ قصص» ، وفى الفيلم الذى يحمل نفس العنوان ، ذلك الجزء المعنون «خمس ساعات» لحسن رضا ، فالممرضة هنا واحدة من الفريق الطبى الذى قرر علاج أحد الضباط الأحرار الذى أصيب برصاصة . وفى المستشفى يتم نقل المصاب إلى البدروم لإجراء العملية ، وانتزاع الرصاصة بعيداً عن رقابة البوليس السياسى . الذى فشل فى مطاردتهم . والممرضة هنا

تبدو ذات حس وطني عال للغاية ، وهي تشارك في العملية إيماناً بأن من واجبها أن تشارك في إنقاذ حياة رجل دفع حياته من أجل وطنه ، ويسود الجو الكثير من الحس الوطني الجماعي ، رغم أنهم جميعاً يتم القبض عليهم .

وإذا كانت الممرضة قد ظهرت في الكثير من الأحيان بمثابة البنت الغلبانة ، التي تحب المريض الثرى وعليها أن تتزوج منه ، فإن شكل هذه الممرضة قد تغير في هذه الأقصوصة التي كتبها يوسف إدريس . فبعد أن كانت فاطمة هي الممرضة التي تعالج الباشا في الفيلم الذى تم إنتاجه عام ١٩٤٧ ، فإنها تعالج المناضل السياسي في عام ١٩٦٨ . وفاطمة توافق على الزواج من فتحي شقيق الباشا في عام ١٩٤٧ احتراماً للفارق وبين المكانة الإجتماعية وفيما بعد يضطرفتحي أن يترك عالمه كي يعيش معها في منزلها المتواضع ولكنه لا يلبث أن يضيق ذرعاً بهذا النوع من الحياة فيعود إلى قصر الباشا نادماً ويطلب منه شقيقه أن يسترد قسيمة الزواج ، لكن فتحي يكتشف أن حماته احتفظت بنسخة منها ثم تتطور الأحداث التي تجعل هذا الزوج يهب دوماً ويتعامل مع زوجته بالكثير من العجرفة حتى يعود إليها في النهاية ، مما يؤكد منظور السينما المصرية لنفس المهنة في فترات متباينة سياسياً .



الفصل الثالث عشر

أمهات السينما المصرية

يستلزم الحديث عن صورة الأم فى السينما المصرية ، أن نعد لها كتاباً بأكمله، ولذا فإن تخصيص فصل واحد للحديث عن صورة الأم يعد أمراً مختصراً للغاية ، وفى مجال السينما التسجيلية قام المخرج طلعت حمودة بتقديم فيلماً مدته أكثر من أربع ساعات ، تناول فقط الممثلات اللاتى جسدن هذه الأدوار فى هذه السينما ، دون النظر إلى صورة الأم فى هذه الأفلام نفسها .

والأم فى السينما المصرية متعددة الصور ، فهناك أم شابة صغيرة ، لأطفال عليها رعايتهم ، وقد تجد نفسها قد افترقت عنهم لأسباب متباينة ، وهناك أم عجوز تعيش مع أبنائها ، بعد أن قامت بتربيتهم ، وهناك أم ترملت وعاشت بين بناتها وأبنائها ، وأزواجهم ، وقد تباينت أدوار هذه الأم حسب الممثلة ، حيث كان يسند إليها الأدوار حسب تركيبتها ، فالأمهات الشهيرات فى السينما المصرية لم يقمن أبداً بأدوار الشر كأمهات مثل أمينة رزق ، وفردوس محمد وعزيزة حلمى . وهناك ممثلات قمن بأدوار الأم الشريرة أسوة بزوزو نبيل ، ونجمة إبراهيم . وهناك أمهات جسدن دور الأم قوية الشخصية ، أو نوعن أدوارهن كأمهات مثل ميمى شكيب ، وزوزو ماضى ، وغيرهن .

وتبعاً لتعقيد الحديث بشكل مختصر حول الأم فى السينما المصرية ، فإننا سوف نتوقف عند أربع أمهات هن فردوس محمد وأمينة رزق باعتبارهن الأطول تاريخاً فى أداء شخصية الأم الطيبة ، ثم هناك زوزو نبيل التى جسدت دور الأم الشريرة ، والأم قوية الشخصية فى الكثير من الأفلام ، ثم سناء جميل ، ونكون بذلك قد تجاوزنا أسماء الكثيرات من أمهات السينما مثل نعيمة الصغير، وزينب صدقى، وتحية كاريوكا ، وأمال زايد ، وثريا فخرى ، وعقيلة

راتب ، ومديحة يسرى، وفاتن حمامة ، وهدى سلطان ، وعلوية جميل ، وناهد سمير ، وكريمة مختار .

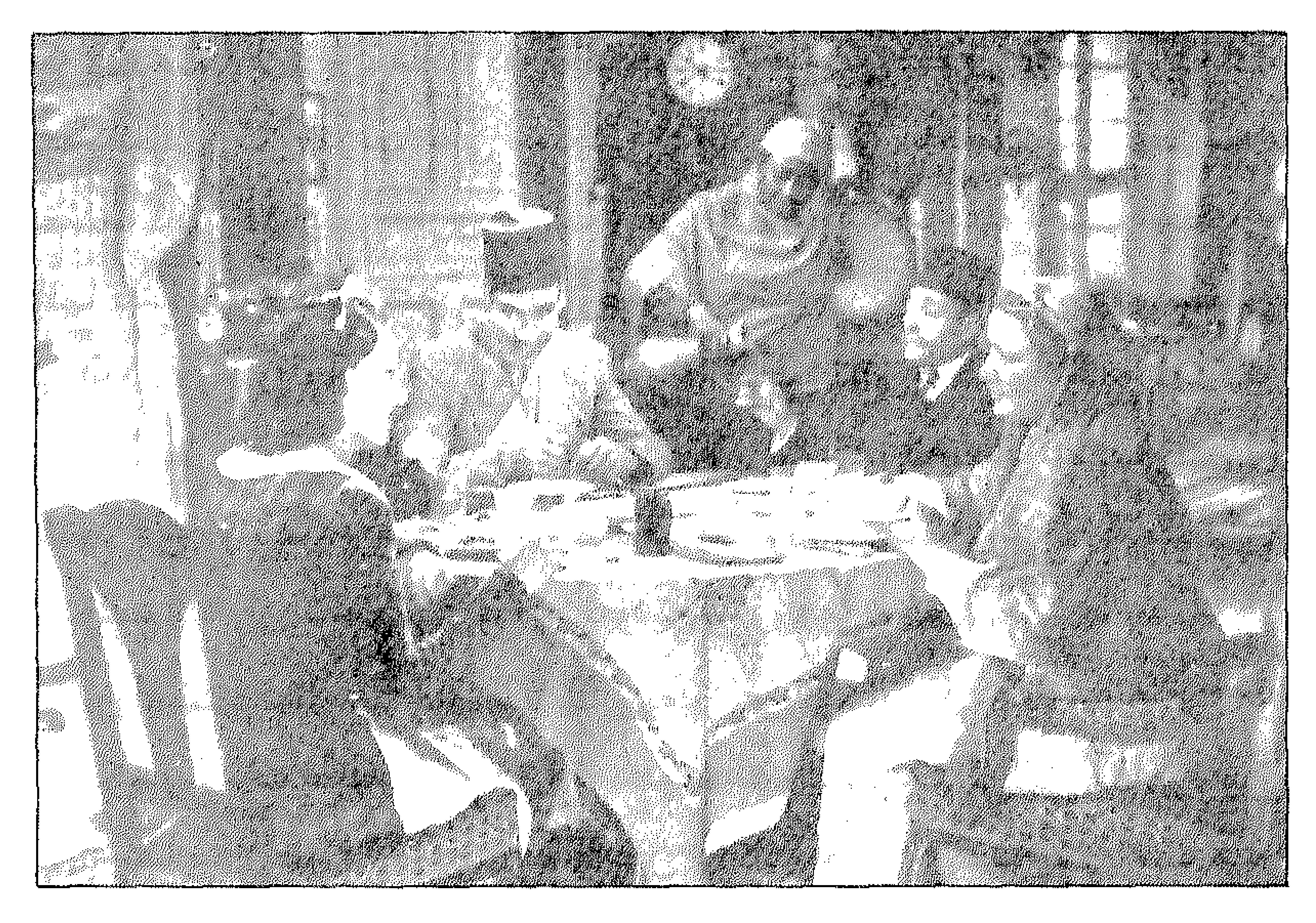
منذ بدايتها ، ونحن نرى فردوس محمد فى دور الأم ، وقد ساعدها على ذلك تركيبتها الجسمانية ، وصوتها الدافئ ، وصدق التمثيل ، وفى أغلب قائمة فردوس محمد رأيناها الأم البالغة الطيبة ، الشديدة الحنان . وفى الكثير من الأحيان كانت مصابة ببلاء شديد ، أو بمرض عضال ، مما يزيد من درجة الإحساس بأمومتها . وقد تركت الممثلة انطباعاً دائماً بأنها أم تمتلك من الحنان ، مثلما تمتلك من الأمومة ، وأيضاً قوة الشخصية ، فلم تكن الأم الخنوعة ، أو التى تستسلم لزوجها ، وأوامره ، بل كانت صاحبة رأى وموقف . وفى الكثير من الأحيان جسدت أدوار الأم فى إطار كوميدى ، مثلما فعلت فى « سفير جهنم » عام ١٩٤٥ و « أمريكانى فى طنطا » ١٩٥٤ .

ويهمنا هنا أن نركز فقط على جانب واحد من شخصية الأم التى جسدتها فردوس محمد . وهو دور الأم البالغة الحنان ، والبالغة القوة ، فهى لم تضعف أمام أمومتها ، ولم يمنعها هذا أن تقف ضد أبنائها حين يخرجون عن الأعراف العامة . وأمامنا نماذج بالغة الأهمية فى أفلام « حميدو » لنيازى مصطفى ١٩٥٣ و « الأخ الكبير » لفطين عبدالوهاب ١٩٥٨ ، و « سيدة القصر » لكمال الشيخ ١٩٥٨ ، و « هذا هو الحب » لصلاح أبو سيف ١٩٥٨ .

ففى فيلم « حميدو » لعبت دور الأم المتدينة ، المؤمنة بإبنها والذى تحبه حب الأم لوحيدها الذى خرجت به من الدنيا ، وهى تثق فيه ثقة لا حدود لها ، ولا تعرف أى أنشطة غير قانونية يمارسها فى حياته ، ولذا فإنها عندما تستقبل الغازية التى غرر بها إبنها ، فإنها تتعامل معها بقسوة شديدة ، وحزم وترفض أن تصدق أن إبنها يمكن أن يغرر بفتاة مثل هذه الغازية ، لكن هذه الأم لاتلبث أن تعرف الحقيقة ، وهنا تواجه الإبن بنفس الحزم الذى قابلت به الغازية من قبل وتذكره بأنه الشخص الذى يصلى ، والذى يبدو أمام الناس بمنظر خادع . وأمام هذه الصدمة التى تلقتها الأم، فإنها تقرر أن تهجر البيت تماماً وألا تقيم



« البيت الكبير » الذى تقاسمت بطولته أمينة رزق مع سليمان نجيب



فردوس محمد فى « حياة الظلام »

معه ، إنها غير قادرة على الغفران ، لا تلين أمام الحق . حتى لو كان إبنها الوحيد . وقد تكرر مثل هذا الموقف أيضاً فى فيلم « الأخ الكبير » ، وهى التى تعيش مع ولديها دون أن تدرى أن كبيرها هو فى حقيقة الأمر خارج على القانون ، وعندما تعلم بحقيقة الأمر ، فإنها تتصدى لابنها ، الذى أفسد البيت بمواقفه ، ولا تبدو آسفة على إبنها عندما يتم الزج به فى السجن .

وهناك مشهد بالغ الحزم فى فيلم « سيدة القصر » حين تذهب إلى عادل الذى تعامل بقسوة مع ابنتها بالتبنى ، وتواجهه بحزم : « إسمع يابنى ، بنات الناس مش لعبة ، زى ما أخذتها بالمعروف .. سيبها بالمعروف » . وهى فى هذا الموقف تتدخل من أجل حسم العلاقة المتأرجحة بين سوسن وعادل .. وتنجح فى تنبيه الزوج إلى خطورة ما هو مقدم عليه .

وفى « هذا هو الحب » ، تؤدى فردوس محمد دور الزوجة الطيبة ، التى تعيش فى أسرة صغيرة ، اعتادت على طاعة زوجها وحبه ورعاية ابنتها الوحيدة شريفة ، وهناك مشهد شهير فى السينما المصرية فى هذا الفيلم تبدو فيه الأم بالغة الحزم ، مليئة بقوة الشخصية تعبر من خلال عينيها وكلمات قليلة تنطقها عن قدرتها على مواجهة الأمور ، وعدم التعامل معها بسذاجة، فعندما تأتى الجارة (مارى منيب) من أجل خطبة شريفة لابنها المهندس فإنها تبالغ فى الكشف عن سلامة وصلاحية العروس ، وأمام الأم التى تكتفى فى البداية بالمراقبة ، ثم تتدخل قائلة : « والفك التانى » كأنها تعبر لها عن فهمها لأسلوبها فى معاملة ابنتها . وهذه الأم تقف موقفاً صلداً عندما تنفصل ابنتها عن زوجها ، ولا تبدى أى ضعف ملحوظ مثلما حدث مع الأب الذى استخلف ابنته إن كانت ترغب فى العودة إلى زوجها فلتفعل .

وقد تكرر مثل هذا المشهد الذى يعبر عن قوة الأم فى فيلم خامس هو « كهرمان » للسيد بدير عام ١٩٥٨ ، فهذه الأم الريفية تأتى إلى القاهرة من أجل معاتبة ابنها الأكبر ، رجل الدين ، الذى أحب راقصة ، وكانت هذه العلاقة سبباً فى تدمير الأخ الأصغر الطالب ، الذى ارتبط من قبل بعلاقة مع

نفس الراقصة ، وفى مواجهة حاسمة بين الأم ، والإبن الأكبر ، تذكره بأنه صاحب التقوى ، وحافظ القرآن ، وأنه قد تصرف بغير ما يحفظ يؤمن ، وتبدو نبرات صوتها بالغة القوة ، والحدة ، ليس فيه أى ضعف ، أو هوان .

وفى فيلم « عائشة » لم تمتثل الزوجة التى جسدتها فردوس محمد أبداً للزوج الطائش الذى اتسم بعجرفة وقسوة وجحود ، وقد وقفت هذه المرأة دوماً ضد زوجها فى نزقه، ولم تتراجع فى موت إبنه ورجع إلى طريق التوبة .

كما ارتبطت أمينة رزق بأدوار الأم بشتى الأشكال فى أفلام عديدة ، وفى أغلب أفلامها القديمة رأيناها فى دور الأم مثل « أولاد الفقراء » عام ١٩٤٢ ، «الطريق المستقيم» ١٩٤٣ ، «الأم» ١٩٤٥ و « ضحايا المدينة » ١٩٤٦ . وهناك أدوار بعينها يمكن الوقوف عندها جسدتها أمينة رزق كأم . مثل دورها كزوجة قوية الشخصية، فضّل زوجها عنها امرأة أخرى فى فيلم «البيت الكبير» لأحمد كامل مرسى عام ١٩٤٩ . وهى بالإضافة إلى كونها زوجة لرجل مرموق فهى أم لطبيب شاب ، وأخ وعليها أن تبدو متماسكة أمام الجميع ، وهى تتصرف بذكاء . ولا ننسى كلتا المرأتين فى داخلها .

وأمينة رزق من أمهات السينما القدامى التى اضطلعت بالبطولة المطلقة فى أفلام عديدة مثل « قلبى على ولدى » لبركات ، ثم « بائعة الخبز » لحسن الإمام ١٩٥٣ ، وهى فى هذا الفيلم نموذج واضح لأم مات زوجها فعانت بعده الكثير من أجل تربية الأبناء ، فخديجة ترفض الزواج بعد رحيل زوجها ، وتذهب لتعيش مع قريبة لها ، وهى ترفض كل الإغراءات التى يعرضها عليها عبدالحكيم رئيس العمال فى المصنع الذى كان زوجها يعمل به . ويدبر الرجل حريقاً ويتهمها أنها الفاعلة ، وتوضع خديجة فى إحدى المصحات العقلية عقب إصابتها بالجنون . وبعد أن يشب حريق فى المستشفى تعود لها الذاكرة ، وتخرج كى تبحث عن ولديها سامى ونعمت . ومتاعب الأم هنا تتضاعف من أجل المكانة الإجتماعية التى وصل إليها الأبناء ، بعد أن صاروا كباراً . فابنتها نعمت قد أحبت ابن الرجل الذى كان سبباً فى إدخالها السجن ، وتتعقد الأمور بما يجسم مسئوليتها أو تحاول إبراء نفسها أمام الأبناء .

وأدوار الأم المركبة التى جسدتها أمينة رزق تبدو فى حرمانها من الأمومة ، ليس فقط فى الحياة ، بل أيضاً فى السينما . ففى بعض الأفلام مثل « أربع بنات وضابط » تبدو بالغة الأسى بعد أن ماتت عنها ابنتها ، ولذا فإنها تتقبل حضانة نعيمة ، فتاة الملجأ التى تدخل المنزل بحيلة مكشوفة للمرأة ورغم ذلك فإنها لاتكشف أوراق اللعبة ، وتعيش سعيدة مع الإبنة المزيفة ، ولولا بعض الظروف التى تتدخل من أجل إعادة نعيمة إلى الملجأ لظلت على موقفها ، بل أنها دافعت عن نعيمة عقب أن تم إكتشاف سرها . وطلبت من إبن أخيها الضابط محمد أن يتزوجها .

وفى « أين عمرى » لأحمد ضياء الدين ، بدت أمينة رزق كأم بالغة الحدة ، وهى تزج بابنتها عليه كى تتزوج من عزيز ، بعد أن تصورت أن العجوز قد جاء ليطلب يدها ، فإذا بها لأسباب إجتماعية إقتصادية تدفع ابنتها الصغيرة أن تتزوج من عزيز . وتبدو الأم هنا جامدة الملامح ، خالية الشعور وهى تدفع بهذا الزواج أن يتم بل أنها تقف ضد الدادة (فردوس محمد) التى تقف بالمرصاد لهذا الزواج وهذه القسوة ظاهرية ولكنها حتمية بالنسبة للأم .

وهناك مجموعة من الأفلام بدت فيها أمينة رزق أماً شديدة القسوة ، تضع الاعتبارات الاجتماعية قبل الأمومة مثل الشرف والمكانة الإجتماعية فهى تقف ضد ارتباط ابنها الضابط بزوجة شابة حتى وإن أبدت استحساناً ظاهرياً لهذه العلاقة فى «نهر الحب» لعزالدين ذوالفقار عام ٩٦٠ وفى «بداية ونهاية » تبدو كالجبل الثقيل الذى يتحمل مسئولية أسرة تتكون من العديد من الأبناء بلغوا سن الرشد عليها أن توصلهم إلى بر الأمان ورغم أن الظروف الإجتماعية قد ركبت على المرأة إلا أنها لم تتمكن من إحناء ظهرها وظلت واقفة شامخة تتعامل مع الأولاد بخشونة تتفق مع قسوة الظروف التى تعيشها وهى كعادتها دائماً لاتشكو ولاتبدى أى تذمر بل تنتظر القدر وما سيأتى به .

وفى فيلم « دعاء الكروان » تذهب الأم بنفسها إلى أخيها ، كى تبلغه بالجريمة التى ارتكبتها ابنتها هنادى التى غرر بها مهندس كانت تعمل لديه ،

وتذهب الأم والابنتان إلى حيث ستلقى الخاطئة مصيرها ، وتبدى الأم جموداً ملحوظاً ، وهي ترى أن الشرف قبل الحياة ، ولم يمنعها هذا من البكاء والتحسر عقب نفاذ الأجل ، والأم هنا جامدة المشاعر ، ويبدو ذلك على وجهها ، فلا تلتاع للألم الذى يكسو ابنتها .

وفى « شفيقة القبطية » بدت أمينة رزق أيضاً تلك الأم القوية الشكيمة التى ترفض تماماً أن تتجه ابنتها إلى الرقص ، فهى بذلك تلوث سمعة الأسرة ، وعندما تأتى الإبنة ببعض الهدايا ، فإن الأم وزوجها يرفضان الهدية ، ويذهب الأب إلى قصر ابنته ومعه ما أحضرته ، ويطلب عدم عودتها ثانية إلى منزل الأسرة بأى ثمن .

أما فى « أعز الحبايب » وهو الدور الأكثر إلتصاقاً بأذهان الناس فقد بدت فيه الشخصية التى جسدتها أمينة رزق بالغة القوة فرغم المتاعب التى عانتها من زوجة ابنها ثم من زوج ابنتها التى ذهبت للعيش معهم فإنها تتحمل كل هذه الآلام بجلد واضح ولا تعلن أى شكوى وتتحمل الشدائد بصورة ملحوظة .

وفى « أرملة وثلاث بنات » لجلال الشرقاوى عام ١٩٦٥ ، لعبت دور الأم التى فقدت عائلها وترك لها ثلاث بنات أحاط بهن الرجال كأنهم الغربان يريدون أن ينهشوا ما قدر لهم النهش ووسط هذه المتاعب فإن الأم تلجأ إلى الدين من أجل توفير المال اللازم لعلاج ابنتها زهرة بعد أن اعتدى عليها ابن أحد الأثرياء فتلجأ إلى رجل ثرى كالذئب من أجل أن يعيد إلى الأسرة نصيبهم مما تركه الراحل ، فيشترط الزواج من ابنتها هدى وأمام الظروف البالغة القسوة فإن الأم والإبنة توافقان على هذه الشروط من أجل إنقاذ الأخت زهرة .

وفى فيلم « المماليك » لعاطف سالم ١٩٦٥ ، جسدت أمينة رزق دور الأم التى ليس لها من الدنيا سوى وحيدها ، والذى تبارك زواجه من إبنة صاحب العمل ، لكن رجال الحاكم الظالم يهاجمون العرس ليلة إقامته ، فتدافع المرأة عن عرس إبنها بكل ما لديها من قوة ، حتى تموت بأيدى جنود الحاكم .

وقد ظلت أمينة رزق طوال عمرها أسيرة دور الأم ، بدرجات مختلفة ، ولم تخرج عنه فى كل أفلام الستينات والسبعينات ، وحتى الآن ، فبعد دورها كأم لفتاتين فى « الوديعة » ، جسدت دور أم الدكتور إسماعيل فى « قنديل أم هاشم » لكمال عطية عام ١٩٦٨ ، وجسدت شخصية حليمة السعدية مرضعة الرسول ، وأم الشيماء فى فيلم « الشيماء » لحسام الدين مصطفى . وفى عام ١٩٧٦ جسدت دور أم ضابط ، يحب فتاة تعمل راقصة ، تتعامل معها بلباقة شديدة ، وهى تعتقد أنها ابنة أكابر ، حتى تكتشف الحقيقة ، وفى « المجرم » لصلاح أبو سيف عام ١٩٧٧ جسدت دور أم كان عليها أن تشاهد زوجة إبنها القتيل تخونه بعد أن شاركت فى قتله مع صديقه ، فتصاب بصدمة نفسية تعجزها عن الحركة . وفى « أمهات فى المنفى » جسدت دور أم لأسرة متعددة الأطراف ، لكل منهم مشكلته الخاصة . أما دورها فى « الطوفان » لبشير الديك ، فيبدو بالغ الدموية .

وفى السنوات الأخيرة ، ظلت أمينة رزق تلعب دور الأم فى تنويعات مختلفة . فهى أم للعديد من الأبناء أيضاً فى « التوت والنبوت » ، وهى تستعطف الفتوة ألا يؤذى أبناءها حين يكاد أن يمسهم شر ، كما أنها الأم التى فقدت إبنها فى « المولد » ، وعندما عاود الإبن الظهور ، بعد أن صار من كبار الرأسماليين كاشفته بحقيقة المبانى التى شيدها ، ودفع أبوه حياته ثمناً لأنها غير مشيدة حسب المواصفات . وفى « أرض الأحلام » بدت فى دور الأم ، والجدة التى ترفض الإقامة فى بيوت المسنين ، وتعاود الحياة فى بيت ابنتها ، أما فى « عتبة الستات » لعلى عبدالخالق عام ١٩٩٥ ، فإنها تؤدى دور الأم التى تعاير زوجة إبنها الضابط أنها لم تنجب له الوريث ، وهى فى هذا الفيلم تبدو شديدة المراس كعادتها . ولا تتوقف عن ملاحقة إبنها ، وزوجته ، وتذكير كل منهما بدوره فى الإنجاب .

أما الفيلم الذى صدمت فكرته الناس فيما يتعلق بمسألة صورة الأم فهو « الطوفان » لبشير الديك عام ١٩٨٥ ، فالأم توافق على بيع أرضها بناء

على نصيحة من أبنائها ، ويستعد كل واحد منهم لاستلام حقه من الثمن ، ولكنهم يفاجئون بعمهم ومعه عقد بيع وشراء للأرض من أخيه بتوقيع من الزوجة . تتذكر الأم هذا الموقف ، وتؤكد صحته ، يلجأ العم إلى المحكمة من أجل إلغاء إجراءات البيع ، يحاول الأبناء إقناع أمهم بالشهادة الزور ولكنها ترفض . يقترح زوج الإبنة الكبرى بقتل الأم ، فيوافقون ويخفون الأمر عن الأخ الأصغر يوسف الذى يشك فى وفاة الأم التى ماتت بيد أبنائها جميعاً .

وكما أشرنا ، فإن صورة الأم فى السينما المصرية تبدو بالغة الوضوح فى أدوار أمينة رزق ، سواء من خلال عدد الأفلام أو أهميتها ، ولكنها كما رأينا صورة متكررة دائماً متنوعة أحياناً .

على الجانب الآخر ، فإن الممثلتين اللتين عملتا فى مجموعة أفلام كأمهات وكانتا شريرتان ، فهما زوزو نبيل وسناء جميل .

ونعنى هنا بدور الأم الشريرة ، أن المرأة كأم تلعب دور الشر تجاه الآخرين ، وهى بالتالى تمارسه ، وهناك فى السينما المصرية بعض من جسدت دور الشر مثل نادية الجندى ، لكن هذه الأم حريصة على إبعاد أبنائها عن طريق الخروج عن القانون مثلما حدث فى « الباطنية » .

أما الدور الذى جسدته زوزو نبيل فى « سجن العذارى » لإبراهيم عمارة عام ١٩٥٨ ، فقد بدت فيه أم أوسه رمزاً واضحاً للمرأة الخارجة على القانون ، فهى تتزعم عصابة نشل ، وهى تعلم ابنتها كى تصير نشالة مثلها ، وأن تغرر بكمال ابن صاحبة المنزل حتى تبيعها هذه الأخيرة نصيبها فى المنزل ، وتبدو الأم بالغة الشر وهى تذهب إلى بيت الطبيب الذى يتولى حالة أوسة ، وفى لحظة بالغة التوتر ، تشير إلى شعرها ، وتقسم به أنها لم تعد إلى منزلها ، فسوف تكون العاقبة وخيمة ، ولأن أوسة تعرف الشر الكامن فى قلب أمها . فإنها تمتثل خوفاً من قسوة وشدة هذا القسم .

وهذه الأم تبدو بالغة السعادة حين تأتيها ابنتها وقد سرقت حافظة أى رجل تودت إليه ، وتهنئها على هذه المهارة ، وفى أحيان أخرى تبدو نفس الفتاة وقد تغيرت بعد أن أحبت كمال ، فتنهرها الأم لما أبدته من سذاجة .

ولسنا هنا بصدد تعداد أدوار الشر التى جسدتها زوزو نبيل فى أفلام من طراز « أنا بنت ناس » و « زمن العجايب » ، و« فى الهوا سوا » ولكنها كأم شريرة تدفع ابنتها أن تسير فى نفس طريقها تكررت في فيلم « لواحظ » لحسن الإمام عام ١٩٥٧ ، ومصير البنت التى تعمل مغنية بأحد الكباريهات أشبه بما آلت الأم التى دخلت السجن ، وفى زيارة لواحظ الأخيرة للأم فى السجن ، تعترف لها هذه الأخيرة أنها ليست إبنة المعلم عزب الذى تولى تربيتها ، بل هى إبنة رجل ثرى تزوج بها سراً ثم انفصل عنها .

وفى فيلم « بنت الحتة » لعبت زوزو نبيل أيضاً دور امرأة لاهية ، وينسكب ذلك على علاقتها بأبنائها ، فهى تحاول أن تدفع ابنتها إخلاص أن تتزوج من المعلم زكى ، وتدبر خطة للتخلص من الشاب عمر الذى يحب إخلاص ويريد الزواج منها ، فيزج به فى السجن ، فى جريمة قتل ، وهذه الأم لا تتراجع عن مواقفها ، وتدفع بكل من إبنها ، وإبنتها أن يسيرا فى ركاب المعلم زكى .

وهناك مشهد بالغ الأهمية فى فيلم « بين القصرين » لحسن الإمام عام ١٩٦٤ ، حين يزور ياسين أمه ، كى تتراجع عن زوجها ، فتقف شامخة بالغة القوة أمام إبنها ، وتقول له إن أباه السيد أحمد عبدالجواد كان يريدها خادمة ، تنصاع له ، وأنها عندما بدت أمامه كامرأة قوية الشخصية طلقها ، وفى هذا المشهد بدت الأم هنا نموذجاً معاكساً تماماً لأمينة التى صارت أشهرالنماذج الأدبية والسينمائية فى الخنوع للزوج .

أما الممثلة الثانية التى جسدت دور الأم الشريرة الخارجة على القانون فهى سناء جميل وقد لعبت هذه الأدوار فى أفلام من طراز « حكمتك يارب » لحسام الدين مصطفى عام ١٩٧٦ ، و « المجهول » لأشرف فهمى عام ١٩٨٠

بالإضافة إلى دور الأم فى أفلام أخرى مثل « توحيدة » لحسام الدين مصطفى عام ١٩٧٦ ، و « امرأة قتلها الحب » لأشرف فهمى عام ١٩٧٨ ، ثم « البدرون » لعاطف الطيب ١٩٨٨ .

فى فيلم « حكمتك يارب » أدت سناء جميل دور المعلمة زبيدة التى تعمل فى تجارة المواشى ، وتتعاون مع إحدى عصابات تهريب المخدرات ، بينما ابنتها الوحيدة نعيمة تعمل محامية ولا تعلم شيئاً عن حقيقة نشاط أمها ، والأم تبدو بالغة الشراسة مع كل الرجال من حولها ، لكنها أمام نعيمة تتعامل معها باعتبارها الأستاذة التى تتشرف بها أمام الآخرين . ومن أجل عيون الإبنة ، فإن الأم تقرر التوبة خاصة حين يتقدم ضابط الشرطة أحمد لخطبة نعيمة ، وحين تجتمع مع شركائها من أجل تصفية الحساب قبل أن تنفصل عنهم ، تقوم قوة من رجال الشرطة بقيادة أحمد بمداهمة المكان ، ويتم القبض على المرأة . وهذا الموقف يؤدى إلى زيادة الآصرة بين الأم والإبنة . فالمحامية تتصور أن خطيبها قد تقرب منها من أجل الإيقاع بأمها ، وتتولى الدفاع عن الأم التى تصاب بالشلل وتبعاً لشدة الصدمة تموت وتترك الأحداث مليئة بالتعقيد بين المحامية والضابط .

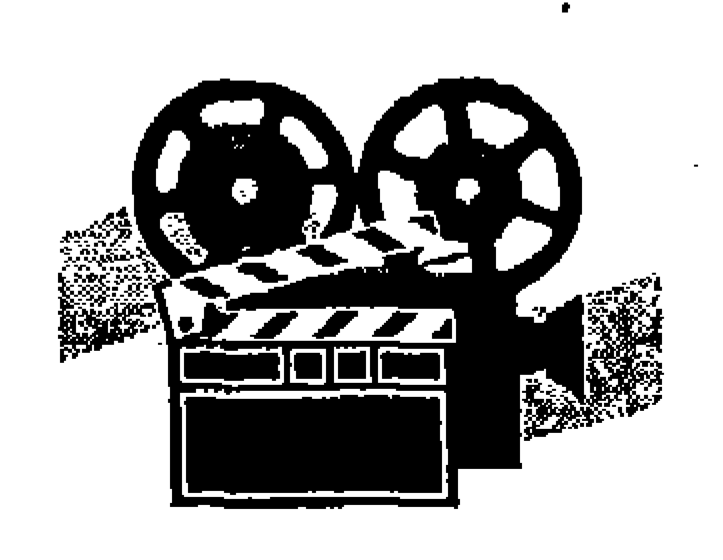
أما فى فيلم « المجهول » لأشرف فهمى . فإننا هنا أمام علاقة أمومة غريبة بين أم وإبنتها ، فالإثنتان تعيشان فى فندق فى منطقة معزولة بكندا . وهما شريكتان فى قتل النزلاء . أى أن الأم والإبنة تقومان بهذا العمل معاً . فهما تسرقان نقود القتلى بعد التخلص منهم ، وحسب منطوق الفيلم فإنهما تفعلان ذلك من أجل تدبير أموال لدفع أقساط البنك ، وهذه الأم كما أشرنا فى فصل آخر تقوم مع ابنتها بقتل ناجى القادم من مصر والذى أخفى هويته الحقيقية وذلك من أجل إحداث المفاجأة لدى أمه . نعم .. فهذا الرجل هو إبن لهذه القاتلة تخفى تحت إسم مستعار . وبذلك تكون سناء جميل فى هذا الفيلم هى إحدى الأمهات البالغات الندرة اللاتى قمن بقتل الأبناء أسوة بما فعلت المرأة فى الأساطير اليونانية القديمة .

هذه بعض النماذج البارزة من أمهات السينما المصرية ، ولكن هناك نماذج عديدة لأمهات قمن بأدوار مشابهة ، وتكررت هذه الأدوار من فيلم لآخر ، ومنهن عزيزة أمير صاحبة أكبر رصيد عددى فى الأفلام السينمائية من بين الأمهات وقد تفوقت بذلك على أمينة رزق . أما ثريا فخرى فقد أدت دور الأم الفقيرة أحياناً مثل « العزيمة » ، ودور الأم الأرستقراطية فى الكثير من الأفلام ، بينما برعت آمال زايد فى أدوار الأم البالغة الطيبة ساعدها فى ذلك أدائها البسيط ، ونبرات صوتها المليئة بالدفء وبدت كأنها خُلقت لأدوار مثل « بين القصرين » و « بائعة الجرائد » .

وهناك أمهات اتسمن بقوة شخصية واضحة فى أفلامهن مثل علوية جميل ، وعقيلة راتب ، أما مديحة يسرى فقد نوعت فى دور الأم من عاشقة إلى ساقطة فى « الاعتراف » وإلى أم تخفى فى أعماقها سر مؤلم فى «الخطايا» وأم عصرية لأسرة معتدلة فى « الإرهابى » . وهناك فى السينما المصرية قامت ممثلات صغيرات فى السن بصبغ الشعر ليجسدن دور الأمهات مثل نجلاء فتحى فى « الرداء الأبيض » ونيللى فى « امرأتان » لحسن رمزى .

أما فاتن حمامة فقد تدرجت فى السينما المصرية من الطفلة الصغيرة إلى الشابة الإبنة للعديد من الأمهات وحتى صارت هى أماً فى فيلمها الأخير « أرض الأحلام » كما رأيناها أماً لأسرة كبيرة العدد فى « إمبراطورية ميم » .

وكما سبقت الإشارة فإن موضوع الأم لايمكن تكثيف الحديث عنه فى فصل واحد وهو من شدة اتساعه يحتاج إلى كتاب بأكمله .



الفصل الرابع عشر

حموات السينما المصرية

لم تحظ امرأة فى الحياة الإجتماعية المصرية من نكات ساخرة مثلما نالت الحماة ، وفى عالم السينما نظرت الأفلام دوماً إلى أم الزوج ، أو أم الزوجة ، بمنظور ساخر ، من خلال ما تفعله بعد أن يتزوج إبنها أو ابنتها .

وقد تجددت هذه القصص الساخرة فى الأفلام المصرية ، فصارت الحماة التى لا تتمالك نفسها من إبداء الغيرة من دخول امرأة أخرى فى حياة ابنها مادة شديدة السخرية . وتبدو هذه الظاهرة فى العديد من الأفلام ، مثل « حماتى قنبلة ذرية » لحلمى رفلة سنة ١٩٥١ و « الحموات الفاتنات » لحلمى رفلة ١٩٥٣ و « حماتى ملاك » لعيسى كرامة سنة ١٩٥٩ . ثم فى أفلام عديدة تنتمى إلى الكوميديا منها « نشاطركم الأفراح » لمحمد عبدالعزيز سنة ١٩٨٨ و « صباح الخير يا زوجتى العزيزة » لعبدالمنعم شكرى سنة ١٩٦٩ و « يارب ولد » لعمر عبدالعزيز سنة ١٩٨٤ ، والأسلوب الساخر الذى جسدته مارى منيب فى « هذا هو الحب » لصلاح أبو سيف سنة ١٩٥٨ ، و « حماتك تحبك » لفؤاد شبل سنة ١٩٥٠ .

إذن ، فالمتاعب تأتى بمجرد ظهور الحماة فى حياة زوجين شابين ، مقبلين عى الحياة يبدوان متحابان ويعيشان أسعد أيام الدنيا . وفى فيلم «الحموات الفاتنات» لا نرى حماة واحدة . بل اثنتين ، إما أن تأتيان حتى تبدأ المتاعب ببيت نبيلة وسمير . وقبل الوصول ، نرى بيتاً مستقراً مثالياً ، لكن الفيلم يأتى باثنتين من الحموات المتناقضتين فى كل سلوكياتهما ، ومن هذا التناقض تأتى السخرية ، فواحدة منهما (ميمى شكيب) تبدو مقبلة على الحياة ، تأتى إلى منزلها بموظف لتدليك جسدها ، وتوافق أن تتزوج من صديق وترتدى الملابس العصرية أما أم الزوج (مارى منيب) فهى امرأة تقليدية فى

ملابسها ، وأسلوب حياتها ، ليس لها فى الدنيا سـوى سـمير (كمال الشناوى) ، مثلما الزوجة نبيلة هى وحيدة أمها ، ومن هنا تأتى المتاعب ، فكل منهما تنظر إلى الزوجة أو الزوج كأنها قد سلبت اهتمام الإبن منها ، والحقيقة أن هذه النقطة غير واضحة مثلما فى أفلام أخرى ، فالصراع هنا أشد حدة بين الحماتين ، باعتبار المنافسة . حيث تقوم أم سمير بمحاولة اختطاف العريس الذى سوف يتزوج أم نبيلة ، وتستخدم كل منهما الخادمة من أجل تحقيق مآربها ، والغريب أن أم العريس لا تسبب متاعب لزوجة إبنها ، بقدر ما تسبب المتاعب بسبب مواقفها من حماة إبنها ، مثل صراعهما على حضانة الحفيد ، فتندفع عربة الصغير وسط الطريق كى تصطدم بسيارة عابرة ، وليست هناك متاعب تسببها أم الزوجة لسمير باعتباره قد جذب اهتمام ابنتها ، بل هى تعيش على السجية ، وهى تتعرض للمتاعب أكثر مما تسببها .

وفى مجموع هذه الأفلام الكوميدية، هناك سخرية واضحةمن الحموات ، ففى « حماتى ملاك » يعيش صبرى مع زوجته سامية فى سعادة ، وما أن تحل الأم (مارى منيب) حتى تنتفض المتاعب ، حيث لا تشعر أم الزوجة بالراحة من الاستقرار الذى تعيشه ابنتها ، وتؤرقها أيضاً مسألة عدم الإنجاب ، لذا تطلب من ابنتها إثارة غيرة زوجها ، ويبدأ صبرى(يوسف فخرالدين) يشك فى سلوك سامية ، فتترك له المنزل وتطالبه بالطلاق .

والنصف الأول من الفيلم حول متاعب تسببها الأم لزوج ابنتها ثم يأخذ الفيلم منحنى جديداً ، يدور حول الجثة وإختفائها ، والجثة هنا هى بالطبع للزوج الذي تظاهر بالموت ، وجاء الحانوتية من أجل غسله ، ودخل على الحماة فأثار الخوف فى قلبها .

ومن الواضح أن حلمى رفلة قد داعبته دوماً فكرة سلوك الحموات ، وتبدو القصص متشابهة بين هذه الأفلام ، أو كأن ما رأيناه هو عزف على تنويعات مختلفة ، ففى « حماتى قنبلة ذرية » نرى زاهر وبطة يعملان فى ملهى ، وتحيل حماة الرجل منزل ابنتها إلى جحيم بواسطة تصرفاتها الغبية ، أما بطة فهى حائرة بين أمها وزوجها ، تعمل الأم على طلاق ابنتها كى تزوجها من



بوسى حماتك يمكن تحبك



سراج منير وميمى شكيب

رجل ثرى ، فتلقى فى روع ابنتها أن زوجها يحب امرأة أخرى ، يتم الطلاق بين الزوجين . يتزوج زاهر من امرأة أخرى ، وتتزوج بطة من المعلم حسونة ، وبعد فترة من الوقت يلتقى الزوجان السابقان ، ويعلمان بأمر المؤامرة التى دبرت ضدهما ، فيلقنان الأم درساً .

وقد تكررت مسألة الأم التى تسعى إلى تطليق ابنتها من زوجها كى تتزوج برجل آخر أكثر ثراء فى أفلام عديدة ، منها على سبيل المثال « صباح الخير يا زوجتى العزيزة » و « الشقة من حق الزوجة » .

إذن ، فهناك سمة عامة فى أغلب هذه الأفلام ، تتضح فى أن المتاعب تتولد من وجود حماة فى محيط الزوجين ، وأن هذين الأخيرين يعيشان فى سعادة ، وهذه الحماة تسبب مواقف شديدة القسوةبتصرفاتها الغبية ، قد تؤدى إلى إتهام الزوج بارتكاب جريمة كبرى مثلما حدث لسمير فى « الحموات الفاتنات » . ومثل تظاهر الزوج بالموت ، أو انفصال الزوجين ، وزواج كل منهما بشخص آخر قد لا يتناسب معه بالمرة .

فى بعض هذه الأفلام ، وبعد العديد من المتاعب ، فإن الحماة قد تغير من مواقفها ، مثلما حدث للحموات الفاتنات ، فقد اكتشفت كل منهما أن وجودها فى بيت الزوجين قد أثار كل هذه المشاكل التى لا حدود لها . أما الزوجان فى « حماتى ملاك » فإنهما يطلبان من الأم أن تبتعد تماماً عن حياتهما ، وألا تتدخل بعد أن كادت أن تدمر كل شىء ، وفى النهاية فإن الحماة ترد كأنها مجنونة ، وأنها لم تكن تقصد ، وأن كل ذلك قد حدث بدافع حسن النية . وتتعهد بعدم التدخل مرة ثانية فى حياة الزوجين . أما فى « حماتى قنبلة ذرية » فإن الزوجين السابقين يعودان إلى عشهما القديم رغماً عن إرادة الحماة ، وأن كل هذا لا يمنع أن المرأة قد لا تتوقف عن إثارة متاعب جديدة فى المستقبل .

وفى فيلم « صباح الخير يا زوجتى العزيزة » فإن الحماة التى كثيراً ماحرضت الزوجة السعيدة أن تتركه من أجل أن تزوجها من إبن أختها ، قد وجدت نفسها فى النهاية تصالح الزوجين ، بعد أن نجحا فى إقامة مشروع

حضانة فوق سطح المنزل . وتدير الحماة هذه الحضانة مع ابنتها ، بعد أن سببت لابنتها العديد من المتاعب ، لكنها بالطبع أخف حدة من تلك التى رأيناها فى الأفلام التى قامت ببطولتها مارى منيب .

وقداضطرت حموات كثيرات إلى تغيير مواقفهن أمام الحب الذى يجمع بين الزوجين فى فيلم «حكاية جواز» ، و «نشاطركم الأفراح» ، و «المطلقات» و «هذا هو الحب» .

تتباين أدوار الحماة ، وأشكال الأفلام التى تظهر فيها من خلال الممثلة التى تلعب الدور ، فبينما نرى أغلب أدوار مارى منيب ممزوجة بالكوميديا ، عدا « أصعب جواز » ، فإن هناك حموات يتصرفن بجدية ملحوظة ، ولذا فإن أشكال المتاعب التى تسببها كل منها تتغير من فيلم لآخر ، ويمكن الوقوف هنا عند زينب صدقى فى ثلاثة أفلام من رصيدها السينمائى ، هى « ست البيت » لأحمد كامل مرسى ١٩٤٩ و « الزوجة ١٣ » لفطين عبدالوهاب ١٩٦٢ ، و « سنوات الحب » لمحمود ذوالفقار ١٩٦٤ .

وتدور أجواء فيلم « ست البيت » فى عالم قاتم خال من البهجة ، فنبيل (عماد حمدى) هو الإبن الوحيد لأمه ، وهو يعيش معها فى منزل كبير ورثاه عن الأب الراحل ، كما أن الأم نفسها لها جزءلا بأس من هذا العقار . وحين يتزوج نبيل من إلهام (فاتن حمامة) فإنه يختار أن يعيش فى منزل أمه ، وهناك تبدأ المتاعب بين الزوجة والحماة التى ترى أنها سيدة المنزل ، وتدرك المرأة أن الزوجة احتلت مكانة عميقة فى قلب ابنها ، فتشعر بالغيرة ، وتفرض رأيها على ابنها ، والأم هنا امرأة قوية الشخصية ، نافذة الكلمة تلجأ فى بعض الأحيان إلى البكاء كى يرق قلب ولدها ، وهى تلح على ابنها أن يطلق هذه الزوجة ، كى يتزوج من امرأة أخرى يمكنها أن تنجب له ، وتسعى لاختيار زوجة أخرى . كل هذه المواقف تجعل إلهام تشعر أنها ليست سيدة الدار ، فتقرر مغادرة المنزل ، وبينما هى تغادر المنزل تنزلق فوق سلم البيت الخشبى وتقع ، ويكتشف الطبيب أنها قد أجهضت ، هذا الموقف يغير من سلوك الإبن ، ولأول مرة يثور على أمه ويتهمها أنها سبب هذه الأحزان والقلق التى سادت المنزل ، وتقتنع المرأة بما قاله ابنها وتمتثل له .

وقد كانت زينب صدقي في هذا الفيلم أقرب إلى البطولة ، فهي بمثابة الضرة للزوجة . أما في فيلم « الزوجة رقم ١٣ » فلم تكن سوى أم للزوج ، جاءت لتبارك لابنها الذي سبق له الزواج أكثر من مرة بزواجه ، وأيضاً لأن امرأته حامل . وقد بدت الحماة هنا متغيرة الشكل تماماً ، فهي رقيقة ، سعيدة بالاستقرار الذي حدث لإبنها ، وقد قلت مساحة الدور هنا تماماً ، كما قلت في فيلم « سنوات الحب » ، فهي هنا أم لفتحي الذي يتزوج من نادية ، ويأتي بها لتعيش معه في منزل أسرته وفي داخل هذا المنزل تدور متاعب خفية ، فنادية كانت قد التقت بعادل شقيق فتحي ، وأحبته ، قبل أن تلتقي بأسرة فتحي على الشاطئ ، دون أن تعرف أنه شقيق حبيبها الذي سافر إلى الخارج ، والحماة هنا لم تبد أي نوع من العلاقات السيئة مع زوجة ابنها ، ونحن لم نحس قط بها فهي امرأة طيبة ، أبعدت نفسها تماماً عن المتاعب ، وفي الوقت الذي تولدت فيه متاعب جديدة بعودة الإبن عادل ليفاجأ أن زوجة أخيه هي حبيبته سابقاً .

في مقابل تلك الحماة الجادة ، فإن هناك حموات بالغات الطيبة . مثلما رأينا كريمة مختار في « يارب ولد » لعمر عبدالعزيز ١٩٨٤ فالمرأة هنا رزقت بثلاث بنات ، وهي متزوجة من تاجر ثري . ولذا فإن البنات حين يتزوجن من شباب فقراء ، ليس لدى أي منهم طموحاً بالمرة ، فإن هؤلاء الأزواج يأتون للإقامة مع زوجاتهن في منزل الأب الثري ، وإذا كان من المفترض ، حسب قوانين السينما ، أن الحماة تسبب المتاعب لأزواج البنات ، فإن الأزواج هنا هم الذين يأتون إلى البيت حاملين معهم المتاعب ، مثل الفنان الذي لم يسبق له أن دخل الحمام للاستحمام . والزوج الذي يرفض الإلتحاق بالعمل ، ولاعب الكرة الذي يريد أن تكون له غرفة يتزوج فيها الإبنة الصغرى .

الحماة هنا كالبلسم ، بالغة الطيبة ، وإذا كان الأب يعارض سلوك هؤلاء الأزواج ، بما يسبب كل منهم من متاعب في الدار ، فإن الحماة هي التي تحاول تهدئة الزوج ، وإعادته عن غضبه . وهذا النوع من الحماة ظهر في فترة متأخرة من السينما المصرية .

لم تكن الحماة في السينما المصرية فقط هي أم الزوج ، أو أم الزوجة ، بل

فى بعض الأحيان لعبت الأخت مثل هذا الدور ، فشاركت فى التنغيص على حياة الزوجين بما فيه الكفاية ، بل نجحت فى إحداث الانفصال ، وأمامنا نموذجان واضحان فى فيلمين كتبهما سمير عبدالعظيم على فترات متقاربة ، وأخرجهما بركات ، الأول هو « الشك يا حبيبى » عام ١٩٧٩ ، والثانى « أفواه وأرانب » ١٩٧٧ . ففى الفيلم الثانى ، تقوم أخت المهندس محمود بتعنيف زوجة أخيها وتوبيخها ، كلما أتيح لها ذلك ، هذه الأخت عائدة من سفر من الخارج ، والمفروض أنها امرأةمثقفة ، لكنها تنظر إلى هذه الزوجة باعتبارها خادمة سابقة ، وبالتالى فهى ترفض صعودها الاجتماعى ، وهذه الزوجة نعمت (فاتن حمامة) لا تملك أى إعتراض ، وتتعامل مع شقيقة زوجها بمثابة السيدة ، كما أنها تتصرف كخادمة سابقة لا يحق لها أن ترفع رأسها فى وجه سيدتها ، وهناك تفسير ثالث بأن نعمت تتسم بسعة صدر ، وذكاء إجتماعى ، جعلها تكسب الكثير من المواقف لصالحها ، لكن الأخت التى تمادت فى مثل هذه المواقف لاتلبث أن ترجع عنها بسبب سلوك الزوجة ، ولأنه قد وقف لها الأخ بالمرصاد واضطرها للاعتذار ، خاصة أن نعمت كانت قد سبق أن تعرضت لإهانة سابقة من خطيبة محمود قبل أن ينفصل عنها .

وفى « الشك يا حبيبى » نرى الأخت تتعامل مع زوجة أخيها بعجرفة ملحوظة . وهذه الأخت بهيجة (سناء جميل) تتدخل فى شئون أخيها ، وتذكره دائماً أن امرأته لم تنجب بعد . فهى تكره الزوجة ، وتحاول أن تتصيد لها الأخطاء ، وتنجح الأخت فى زرع الشك فى قلب أخيها ، لدرجة أنه يتهمها فى شرفها ، عندما يعرف بعد سفره أن رباب الزوجة قد صارت حاملاً .

وهناك أفلام قامت فيها الإبنة بدور الحماة بشكل مقارب لما رأيناه فى الأفلام السابقة . فالإبنة نادية (فاتن حمامة) تشعر بالغيرة ، من وجود زوجة أب فى المنزل ، استولت على اهتمام الأب ، جعلته أكثر سعادة ، ولذا فإن نادية تحيك المؤامرات المقصود منها إثارة الشك فى قلب أبيها ، وهى تنجح فى حبك قصة ، يتوهم من خلالها الأب أن هناك علاقة بين زوجته (مريم فخرالدين) وبين أخيه الذى يعيش معه فى نفس المنزل ، فيقوم بتطليق

زوجته ، وطرد الأخ من المنزل . وفيما بعد تحاول نادية اختيارعروس جديدة لأبيها ، وتكون زميلة لها (هند رستم) . والغريب أنها تشاهده هذه الزوجة الجديدة ، في فيلم « لا أنام » لصلاح أبو سيف ١٩٥٧ ، وهي تخون أباها فعلاً ولا تستطيع أن تفعل شيئاً حتى لا تدمر حياة أبيها .

ومن الواضح أن غريزة الامتلاك هنا تلعب دوراً لدى الحماة وتوابعها من أجل إفساد حياة أزواج سعداء. وأمامنا حماة قاتلة فى فيلم « الزوجة العذراء » من إخراج السيد بدير ١٩٥٨ . فالأم هنا أرملة (زوزو ماضى) ليس لها فى الدينا سوى ابنتها ، وتعانى المرأة من أزمة مالية ، لذا فإنها تدبر خطة كى يتزوج الثرى مجدى (أحمد مظهر) من ابنتها ، ويعانى الثرى من ضعف جنسى ، ورغم ذلك يقبل على الزواج . ومع أن الأم تعرف أن زوج ابنتها عنين ، فإنها تستمر فى التجربة من أجل ضمان الأمان المادى . وهذا الأمر يدفع بالزوج للشك فى الإبنة (فاتن حمامة) ، ويقوم بعمل تسجيلات لها وهى تتحدث مع فؤاد ، الطبيب ، وهو صديقه الذى يكن عواطف خاصة للزوجة . ولذا فإن الزوج يغير وصيته عقب إحساسه بالشك .

والحماة هنا قاتلة ، باعتبارها قد وضعت جرعات دواء زائدة لمجدى ، مما أدى إلى وفاته . ويتم القبض على الإبنة وتتولى الشرطة التحقيق معها ، لكن الأم تعترف بأنها هى التى وضعت الجرعات الزائدة من الدواء .

حسب القوائم التى أمامنا عن الأفلام التى تعتمد على قصص الحموات ، فإن مارى منيب بالطبع تحصل على أرقام الصدارة فى هذا الشأن ، وأمامنا عدد لا بأس به من الأفلام تباينت فيها أدوارها كحماة ابتداء من «حماتى قنبلة ذرية » إلى « بيت الطاعة » ليوسف وهبى عام ١٩٥٣ ، « الحموات الفاتنات » ، ثم « شهر عسل بصل » لعيسى كرامة عام ١٩٦٠ ، و «هذا هو الحب» لصلاح أبو سيف ١٩٥٧ و « حماتى ملاك » ثم « جمعية قتل الزوجات » و « حكاية جواز » لحسن الصيفى ١٩٦٤ و « العائلة الكريمة » لفطين عبدالوهاب ١٩٦٤وفى أغلب هذه الأفلام رأينا مارى منيب فى دور الحماة التى تخرب البيوت بشكل سافر فهى تبدو قوية تضع لها الزوجة ألف حساب ، وأيضاً الإبن

إذا كانت هى أم للزوج ، وعلى سبيل المثال فإنه فى فيلم « شهر عسل بصل » فإن الحماة تسعى إلى مضايقات زوج ابنتها أثناء قضائه رحلة شهر العسل مع زوجته لذا تصورت هذه المرأة فى البداية أن هذا الرجل الذى يلوح لها فى النافذة المقابلة إنما يقصدها هى وليست ابنتها (كاريمان) وعندما جاء هذا الجار لخطبة ابنتها ظننته قادم من أجلها لذا فإنها تقرر أن تنغص عليه حياته .

وكما رأينا فإن القصص متشابهة ، ولذا فإنه لابد أن يكون هناك بديل من أجل التخلص من الحماة وهذه الحماة التى بدت سعيدة حين طلبها رجل للزواج فى « الحموات الفاتنات »تبدو من جديد فى « شهر عسل » بالغة السعادة حين يطلب منها مدير الفندق الذى ينزل به العروسان يدها للزواج ، وبالطبع ، فإنها تتوقف عن مضايقة العروسين لتتفرغ لنفسها وزوجها الجديد .

والفيلم الذى بدت فيه مارى منيب متسلطة ومليئة بالقسوة هو « حكاية جواز » . فهناك زواج يتم بين اثنين من الجيران هما محمد (شكرى سرحان) وعديلة (سعاد حسنى) . وفى ليلة العرس تأتى برقية تفيد أنه تم نقل العريس إلى جبل عتاقة ليعمل هناك . تتوهم الحماة أن الخطاب خدعة فى البداية ، ثم ترفض أن تذهب ابنتها إلى أى مكان بعيد عنها . والحماة هنا أم شديدة القسوة لا يستطيع أحد الوقوف أمامها ابتداء من أم الزوج ، ومروراً بابنها ، وزوجها ، وأيضاً العروس ورغم المحاولات العديدة التى تتم من أجل أن يمارس الزوجان العلاقة الشرعية فيما بينهما فإن الأم هنا تقف بالمرصاد لكل محاولة منها تسلل الزوج إلى سرير امرأته فى شقة أهلها ومنها محاولة لإخراج الفتاة من المنزل للذهاب مع مجموعة من الشباب إلى نزهة نيلية تأتى بنتائج عكسية .

وقد استطاعت مارى منيب أن تتفرد فى دور الحماة بشكل خاص ، وتفوقت بأدائها على كل الممثلات الأخريات ، وقد ساعدها فى ذلك تركيبها الجسمانى ، ومنطوقها للألفاظ وأكسبت الدور الحماة خفة ظل ملحوظة فصارت محببة إلى قلب المتفرج ، وعلى سبيل المثال ، فإنها قد جسدت دور الأم التى تتفحص جسم شريفة فى « هذا هو الحب » قبل أن تختارها خطيبة لإبنها ، فبدت كأنها تقوم بفحص قطعة من الخضروات قبل أن تشتريها من السوق ،

وقد يكون ما فعلته من تجريب العروس مكتوباً فى سيناريو ، لكن تعبيرات وجهها وحركات يديها كانت بلا شك من أدائها ، وبدت فيها متفردة .

وأدوار الحماة كما جسدتها مارى منيب عكست قوة هؤلاء النساء ، وسبب خلق المشاكل بين الأسر كما أشرنا ، لدرجة وصول ابنتها إلى بيت الطاعة مثلما حدث فى فيلم بنفس الإسم ، وأيضاً فى « العائلة الكريمة » .

أما الممثلة التى أجادت مثل هذا الدور بعد مارى منيب فهى ، بلا شك نعيمة الصغير ، وقد امتلكت المرأة الكثير مما كانت تملكه سابقتها ، مثل خفة الظل ، وقوة الشخصية ، والصوت ذى النبضة المليئة بالجشاشة والصلابة . وهى فى هذه الأفلام ، تتمادى فى موقفها ، اقتناعاً بأن ما تفعله لمصلحة العلاقة الزوجية ، إيماناً بالأمثال الشعبية التى تطلب من المرأة أن تنتش ريش طيرها حتى لا يأتلف بغيرها .

وقد وقفت الشخصية التى تجسدها نعيمة الصغير إلى جوار ابنتها فى أفلام عديدة ، فحاولت هدم سعادتها سواء قبل الزواج ، أو بعده ، وبدا ذلك فى أحسن حالاته فى « الشقة من حق الزوجة » لعمر عبدالعزيز عام ١٩٨٥ ثم «نشاطركم الأفراح» لمحمد عبدالعزيز عام ١٩٨٨ ، ويساعد الحماة فى أن تتصرف مثل هذا السلوك بالطبع هو وجود زوج ضعيف الشخصية ، يعانى كثيراً من زوجته ولا يستطيع أن يردها . والزوج فى فيلم «الشقة من حق الزوجة» موظف كبير فى مصلحته ويبدو قوى الشخصية فقط بحكم وظيفته ، ولكنه ما أن يصل المنزل ، حتى تصبح السيادة للزوجة ، والعريس الذى طلب يد «كريمة» يعمل معها فى نفس المصلحة ، والتى يرأسها أبوها ، ومن اللحظات الأولى تبدو المتاعب من الأم ، ولكنها تزداد بشكل واضح بعد أن تلد كريمة طفلتها . حيث تحتاج الأسرة إلى المال ، ويضطر الزوج سمير (محمود عبدالعزيز) للعمل كسائق تاكسى مما يشغله طويلاً عن زوجته .

والحماة نازلى تشجع ابنتها على الانفصال عن زوجها ، وبعد أن يتم الطلاق ، يحكم القضاء ببقاء الزوج والزوجة منفصلين ، وهنا يأتى الدور الحقيقى للحماة ، فهى حريصة كل الحرص على عدم اقتراب الكبريت من

النار ، ويجب إبعاد الزوجين عن بعضهما ، كما أنها تتفنن فى إزعاج وإغاظة الزوج السابق لابنتها ، وتسخر منه عندما تراه يمارس أعمال المنزل .

وتمزج الحماة هنا بين خفة الظل ، وقوة الشخصية ، والصلابة ، فهى لا تتراجع عن مواقفها حتى وإن دخلت لتجد الزوجين السابقين فى حالة اقتراب من لحظة حب فقد قررت المرأة أن تأتى لتعيش مع ابنتها الوحيدة من أجل التأكد من أن بيتها مدمراً . وعندما يتصالح الزوجان فإن على المرأة مغادرة المنزل ، وأن تمارس قوة شخصيتها على زوجها الذى يقرر أن يترك البيت ليقيم فى المقابر مثلما سبق لسمير أن فعل .

وقد تكرر نفس الموقف فى « نشاطركم الأفراح » ، وما يؤرق الحماة هنا أن ابنتها سامية (يسرا) مخطوبة لزميلها (سمير صبرى) منذ أكثر من خمس سنوات دون أن يحقق العريس شيئاً مما يؤكد أنه سوف يتزوج من الإبنة . لذا فإنها دائماً تعنفه ، وتراجعه ، وتحاول تنبيهه إلى خطورة ما يفعل ، ورغم أن المرأة على حق فيما يتعلق بمصلحة ابنتها ، فإن نعيمة الصغير فى هذا الفيلم أعادت على ذهن المتفرج ما سبق أن جسدته فى فيلم « الشقة من حق الزوجة » ، فمزجت بين قوة الشخصية ، وخفة الظل ، فهى تخجل من مكاشفة خطيب ابنتها بسلبياته ، وأن تعايره بما لم يحققه فى نفس الوقت الذى يقابل مختار الأمر ببرود وسلبية شديدة .

وقد نتسائل فى بعض الأحيان : هل حموات السينما على حق ، أم أن أغلبهن يضخمن الأمور أكثر من الحدود المطلوبة ؟ الإجابة بالطبع ترجع إلى كل فيلم على حدة ، لكن أغلب هؤلاء النسوة فى الأفلام المصرية يلعبن دور الشرير ، أو العزول الذى يعرقل المسيرة ، ولا يدفعها للأمام .

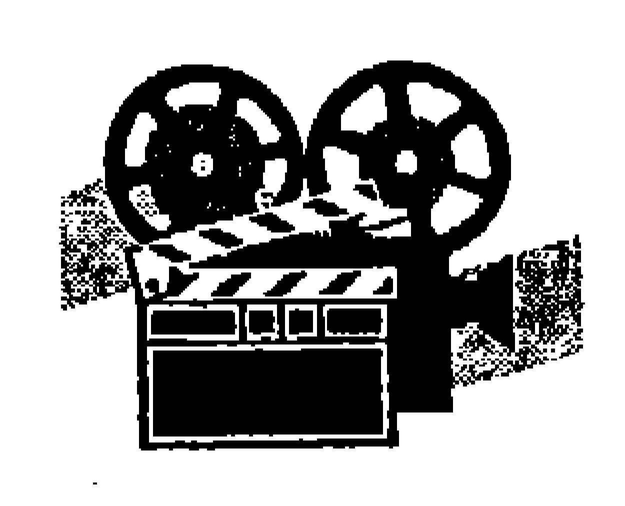
فالحماة فى أغلب السينما المصرية هى أم للزوجة أكثر منها أم للزوج ، باعتبار أنه حسب المثل الشعبى فالبنت سر أمها وتستطيع أن تؤثر عليها ، وأن تطوى أفكارها بينما يبدو لرجل الذى يسير فى حبائل أمه ضعيفاً ، غير مقبول جماهيرياً ، وقليلة هى الأفلام التى رأيناها إما للزوج ، أما أم البنت أو الزوجة فقد رأيناها فى أغلب النماذج التى ذكرناها .

وأمامنا عدة نماذج قليلة تمثل الحماة أم الزوج ، ولا تبدو قسوة هذه الأم ، أو موقفها كحماة إلا فيما يتعلق بمصلحة الإبن ، مثل رغبتها فى أن تنجب زوجة إبنها كما حدث فى فيلم « عتبة الستات » لعلى عبدالخالق ١٩٩٦ . أو مثل حرص الأم أن يتزوج من فتاة بكر لم يمسها رجل من قبل ، ولذا فإنها تعارضه بشدة حين يتزوج مطلقة ، مثلما حدث فى فيلم « المطلقات » لإسماعيل القاضى عام ١٩٧٥ .

وفى « عتبة الستات » رأينا الأم الصعيدية ، ليس لها من الدنيا سوى وحيدها ، وهى تود أن تبقى ذكرى زوجها فى الدنيا ، وتبدو بالغة القلق لأن امرأة ابنها لم تنجب منذ عدة سنوات ، لذا فإنها تعايرها فى المشاهد الأولى من الفيلم ، وتحاول الضغط على ابنها كى يدفع امرأته للإنجاب ، ويكون موقفها الحاسم سبباً لاكتشاف الزوج أنه عقيم ، وللجوء الزوجة إلى بيت الشيخة ، والتى تحاول معالجتها عن طريق الوصفات البلدية .

وفى فيلم « المطلقات » ترفض الأم دوماً أن يتزوج ابنها أحمد « شكرى سرحان » من زميلته المطلقة سامية (شمس البارودى) وهذه الأم ، (زوزو نبيل) لا تتمتع بحزم وقوة شخصية ، بل هى تسعى إلى إقناع إبنها بعدم الزواج من المطلقة ، ويصف الفيلم بعض المشاكل التى تتعرض لها المرأة ، وتظل الحماة عند موقفها من عدم اقتران ابنها بزميلته ، حتى تحدث نفس المشكلة فى بيتها ، حين تنفصل ابنتها عن زوجها ، فتعرف طعم المتاعب التى تعانيها المطلقة ، وتضطر للامتثال لطلب ابنها .

وقصص الحماة لا تتوقف فى السينما المصرية ، باعتبارها موجودة دائماً فى قصص الحب والزواج ومهما تغير شكل المجتمع ومشاكله فإن سلوك الحماة لا يتغير من فيلم لآخر فهى موجودة على طريقة : أنا أتدخل إذن أنا موجودة .



الفصل الخامس عشر

بنات الريف

مجموع الأفلام الريفية بالغ الهامشية قياساً إلى مجموع الأفلام التى تدور أحداثها بالنسبة لتاريخ السينما المصرية ، وذلك باعتبار أن قصص المدينة أكثر جاذبية للمتفرج العربى من قصص الريف التى تدور فى أجواء تقليدية مغلقة .

وحتى مجموع الأفلام الريفية التى قمنا بحصرها للحديث عن بعضها هنا، فإن هناك نسبة كبيرة منها تدور حول الحالمين والحالمات بالرحيل إلى المدينة أو هؤلاء الذين وصلوا إلى المدينة بالفعل . وفى هذه الأفلام سوف نرى أن هناك مجموعة من سمات المرأة الريفية التى توجد فى القصص الريفية منها أن الكثير من هذه الأفلام يتمتع بجودة فنية عالية وقد بدا هذا فى اختيار النقاد لأهم مائة فيلم سينمائى فى نهاية عام ١٩٩٦ ، ومن هذه الأفلام على سبيل المثال : «المومياء» ، «الحرام» ، «دعاء الكروان» ، «زينب» ، «الزوجة الثانية» ، «الطوق والإسورة» ، «ابن النيل» ، «صراع فى النيل» ، «صراع فى الوادى» ، وغيرها .

وبالنظر إلى مجموع هذه الأفلام ، فإننا سنجد أن السينما المصرية منذ بدايتها قد اختارت الرحيل إلى الريف ، فبعد مجموعة من الأفلام الصحراوية التى تم إنتاجها فى أواخر العشرينات ، قدم محمد كريم فيلمه الأول « زينب » والذى عاد مرة أخرى إلى تقديمه بعد اثنين وعشرين عاماً ، أى عام ١٩٥٢ .

واسم الفيلم ، ووجود المرأة كمحور للأحداث ، يؤكد على مكانة وأهمية الريف فى السينما المصرية ، فالشخصية الرئيسية فى الفيلم هى زينب ، بينما كانت فى الرواية هى حامد بك . ومنذ بداية الأحداث وزينب هى محور

الأحداث ، ولا تكاد تختفى عن الأعين بشكل مؤكد إلا فى مشاهد بعينها ، إذن فنحن هنا أمام شخصية رئيسية واحدة تدور فى أفلاكها بقية الشخصيات . فهى فتاة ريفية عاشقة لشاب لكنها تتزوج من رجل آخر وتصاب بداء السل ، وتموت .

وهذه المرأة تبدو فى الفيلم الناطق عاشقة ، لكنها ريفية مطيعة ، تفهم معنى الشرف ، والأخلاق ، فبعد أن يعترض أبوها على زواجها من إبراهيم ، فإنها تتفق مع إبراهيم على الهرب من البلد ، لكنها تفكر فى مصير أفراد أسرتها ، والعار الذى يمكن أن يلحق بكل منهم بعد هروبها ، وبالتالى ، فإنها تدوس على مشاعرها ، وتقبل الزواج من حسن ، وعندما تدخل بيته ، فإنها تصبح ست بيت ماهرة مخلصة تنسى كل رياح الماضى حتى تهب عليها حيث لا تفتح هى الباب باعتبار أن أخت زوجها تتوق للزواج من إبراهيم .

وفى مقابل هذه السمات الإيجابية لدى المرأة ، فإن زوجها يجمع بين السلبية ، والبخل ، ولا يقف معها فى مرضها ، ويبدو أبوه شحيحاً ، وجلفاً فى تصرفاته إزاء زوجة إبنه ، وخاصة عند مرضها ، مما يدفعها للتمرد على زوجها ، والخروج مع إبراهيم وحامد ، من أجل دخول المستشفى .

وقد ظلت مسألة الشرف عماد القصص الريفية ، وهو شرف متعلق بالمرأة فى المقام الأول ، حول الخطيئة التى تسقط فيها هذه المرأة عن عمد ، أو ضمن إرادتها ، مثلما رأينا فى أفلام من طراز « الحرام » و «دعاء الكروان» و « حادثة شرف » و « البوسطجى » و « شفيقة ومتولى » و « دماء على النيل » و « أرزاق يادنيا » وغيرها من الأفلام .

وكى يمكن الوقوف عند مسألة الشرف فإن ما حدث لامرأتين من الريف فى كل من « الحرام » ١٩٦٤ و « دعاء الكروان » ١٩٥٩ ، لبركات كان نموذجاً لما يمثله الشرف فى حياة أهل الريف ، باعتبار أن العار فى المقام الأول متعلق بحس الرجل للمرأة ، ففى الفيلم الأول ، أخطأت عزيزة رغماً عن



سعاد حسنى « حَسن ونعيمة »



فريد شوقى وأحمد الحداد وهند رستم « دماء على النيل »

إرادتها ، وحملت من خطيئتها ، بينما زوجها عبدالله مريض لايقوى على العمل ، وقد كانت نتيجة هذه الخطيئة غير المقصودة أن دفعت حياتها ثمناً لما لم تقترفه وهى تلد سفاحها ، أما فى « دعاء الكروان » ، فإن الموت راح يطارد كل من هنادى ، وأختها آمنة ، بعد أن سقطت كل منهما فى العشق ، فقدجاءت الأم بأخيها كى يوارى ابنتها الكبرى هنادى التراب بعد أن يقتلها لما إقترفته من خطيئة مع المهندس . كان على الخال أن يتخلص من الفتاة ، دون أن يفكر للحظة فى الانتقام من الرجل الذى كان وراء هذا ، أما الأخت آمنة ، فهى الوحيدة التى فكرت فى الانتقام من الرجل .

لذا ، فإن آمنة قد ذهبت وراء نفس الرجل كى تلهبه بما ألهب به أختها لكنها تقع هى الأخرى فى نفس الهوى ، وعندما يأتى الخال للانتقام لشرفه ، وغسل عاره فإنه لا يفكر بالطبع فى التخلص من المهندس ، وكل ما يبغيه هو دماء آمنة ولولا أن المهندس يفاديها وتصيبه الرصاصة لتكررت نفس القصة .

ويوضح هذا الأمر مفهوم الشرف لدى الريفى بالنسبة للمرأة ، فليس المهم الانتقام من الرجل ، لكن من المرأة التى أسلمت له نفسها ، وقد ظل الرجل طليقاً فى الحرام ، لا يدرى عما اقترفه شيئاً ، كذلك فعل المهندس لفترة طويلة حتى ظهرت آمنة فى حياته .

وفى « حادثة شرف » لشفيق شامية ١٩٧١ تجلى مفهوم الشرف إلى حد الإشاعة ، فهناك أقاويل تثار فى القرية ، بأن شعبان قد نال من « بنات » التى يلح فى طلب يدها ، وترفضه ، وأمام هذه الإشاعات ، فإن على الفتاة أن تترك نفسها لامرأة عجوز كى تكتشف عن بكارتها ، وتثبت براءتها وفى كل الحالات فإن الإشاعات تلاحق الفتاة حتى بعد ثبوت بكارتها .

وقد انتقل العار ، والشرف وراء الفتاة الريفية إلى حيث انتقلت خاصة المدينة ، سواء كانت مدينة صغيرة مثلما فى « دعاء الكروان » ، أو فى مدينة كبرى مثلما رأينا فى « النداهة » . فهناك طارد العار المرأة التى عاد بها زوجها مرة أخرى إلى المدينة .

ومسألة الشرف بالغة الأهمية ، وهى موجودة فى كل الأفلام الريفية دون استثناء ، وقد أكدنا عليها هنا من خلال نماذج محددة ، باعتبار أننا نتحدث عن المرأة الريفية بشكل عام ، فحتى فى فيلم « دماء على النيل » لنيازى مصطفى ١٩٦١ فإن المرأة التى طاردت قاتل زوجها من أجل الثأر منه ، قد رجعت عن الانتقام عندما عرفت أن زوجها كان يخونها ، وأحست بالشرف بمنظورها ، فكفت عن الثأر ، بل أنها تزوجت من قاتل زوجها .

هناك قصص ريفية كثيرة ، مأخوذة عن الملاحم الشعبية ، وفى أغلب هذه الملاحم ، فإن الرجل هو الشخصية الرئيسية ، ولكننا فى السينما المصرية أمام ملاحم تلعب فيها المرأة دوراً مساوياً للرجل ، وذلك باستثناء « أدهم الشرقاوى » . رغم أن حسام الدين مصطفى ، قد أعطى مساحة كبيرة للمرأة التى أحبها أدهم ، فهى تقاوم إبنة الباشا ، وتفاهتها ، ولا تمتثل لها ، وكأنها تكتسب صفاتها من صفات حبيبها .

أما فى الأفلام الأخرى المأخوذة من الملاحم الشعبية مثل «حسن ونعيمة» و «المغنواتى» و «بهية» و «شفيقة ومتولى» فإن للمرأة دوراً مساوياً للرجل . ففى الفيلمين الأولين ، هناك قصة تربط بين مطرب ريفى ، وبين فتاة من أسرة صغيرة ، يقف فيها الأب بالمرصاد ضد زواج ابنته من المطرب الذى تقدم للزواج منها ، ولأن الفتاة تلعب دوراً سلبياً فى هذه الملحمة لا تعارض أباها بل أنها لا تبدى له أى إيجابية ، فإن الأحداث تنتهى بشكل مأساوى ، ويعكس هذا الأمر سلبية المرأة الريفية فى الكثير من الأفلام ، سواء إزاء الرجل الذى يحكم بيتها أب أو زوج أو أخ أو كان رجلاً ذا مكانة إجتماعية فى القرية كالعمدة فى « الزوجة الثانية » .

وبالنسبة للملاحم الشعبية فإن شكل المرأة قد تباين فهى عاشقة فى المقام الأول ، لكنها فى «بهية» لرمسيس نجيب تغالب حبها لياسين تصوراً أنه قد قتل أباها فتصده وتسعى دائماً للإنتقام منه رغم براءته والمرأة هنا تبدو قوية

الشخصية تقف بالمرصاد لكل الرجال فى القرية الذين يناصرون خصومها ابتداء من الباشا وأتباعه وحتى ياسين ، وهى تحاول أن تكتسب خشونة ، فهى تباشر أعمال أبيها المقتول وتكتشف فى النهاية خطأ حدسها بالنسبة لياسين .

ومفهوم الشرف يبدو ماثلاً فى الكثير من هذه الأفلام خاصة «شفيقة ومتولى» ففى غياب الأخ متولى فإن الأخت تستجيب للشاب الفاسد دياب ابن شيخ البلد الذى لا يكف عن ملاحقتها وعندما يكتشف أهل القرية علاقتهما الآثمة يضطران للرحيل مع القوادة هنادى إلى أسيوط إذن فشفيقة خاطئة عن عمد وتمارس الدعارة والهوى وعندما يعود أخوها من غيابه فى حفر قناة السويس فإنه يهم بقتل أخته بعد أن يكتشف أنها لوثت شرفه لكن المرأة تصاب بطلقات رصاص الباشا الذى قرر التخلص منها خوفاً من أن تكشف سره .

وفى مجموع هذه الأفلام التى ذكرناها ، فإن المرأة تدفع الثمن ، بينما الرجل يهنأ بما ارتكبه . وتبدو الريفية مخلوقاً سلبياً ، لاقدرة لها بالمرة على التمرد ، أو على العصيان ، وهناك سمة عامة فى هذه الأفلام بالنسبة للمرأة ، فالمرأة عليها الطاعة فى أن تتزوج بمن اختاره لها أبوها ، أو ولى أمرها ، فى « النداهة » و « زينب » و « الزوجة الثانية » و « مراهقة من الأرياف » و «خرج ولم يعد» وفى أفلام أخرى عديدة ومصير المرأة التى تخرج عن دائرة الطاعة هو الموت. وفى فيلم «الزوجة الثانية» لصلاح أبوسيف عام ١٩٦٨ على سبيل المثال فإن المرأةعليها أن تطيع الأمر سواء أمر العمدة أن تتزوج منه أو أمر زوجها الذى يرمى عليها يمين الطلاق فكلا الزوجين مغلوب على أمره وفيما بعد يتحايل كل منهما لممارسة الحب بعيداً عن أعين العمدة العجوز .

وليس كل نساء الريف سلبيات فى كل الأمور ، ففى «شىء من الخوف» لحسين كمال عام ١٩٦٩ كان على فؤاده أن تمتثل لمن تحب ، ولكنها عندما اكتشفت أنه طاغية لم توافق أن تتزوجه ولم تعط توكيلاً لأبيها كى يزوجها إلى عتريس وعندما ذهب بها عتريس إلى قصره لم تقبل أن تسلمه

جسدها ووقفت ضده وتعاملت معه باعتباره رجل غريب عنها لأنها لم تتزوجه . ورغم موقف فؤاده المتشدد ضد هذا الرجل فإنها لم تخرج عن الناموس البشرى الريفى فهى لم ترفض طاعة زوجها لأنه بكل بساطة لم يتزوجها .

وفى هذا الفيلم ، لم تخرج المرأة عن طاعة ولى أمرها الشرعى ألا وهو أبيها ، وبالتالى فإنه ليس لدينا تقريباً فى هذه السينما ، ما يؤكد أن المرأة الريفية خرجت عن حدود سلبيتها ، أو عن حدود الطاعة مهما كان الأمر ، وقد وقفت بعض البنات الريفيات اللاتى عشن ردحاً طويلاً من حياتهن فى المدينة ، ضد أولياء أمورهن مثلما فعلت الفتاة فى « صراع فى الوادى » فقد وقفت مع حبيبها وصدمت فى معرفة حقيقة أبيها الذى دبر العديد من الجرائم لوالد حبيبها .

البيت الريفى مسئولية المرأة فى هذه الأفلام ، باعتبار أنه مملكتها ، وهو فى كل الحالات مجرد غرفة ضيقة ، ملحق بها غرف أخرى أو مايلزم المنافع الحياتية ، وقد ظل هذا البيت محدود فى شكله وديكوره ابتداء من فيلم «زينب» عام ١٩٣٠ ، وحتى « طيور الظلام » لشريف عرفة ١٩٩٥ . ولم يتطور شكل هذا البيت قط ، رغم تطور العصور التى مرت بهذا البيت ، وإذا كانت زينب قد عاشت فى بيت صغير مع أسرتها ، مصنوع من الطوب اللبن ، يتسم بالفقر ، والبساطة ، فإن أم المحامى فى فيلم « طيور الظلام » قد عاشت مع زوجها فى نفس البيت تقريباً .

ويعكس هذا الأمر شكل ، وطريقة تفكير المرأة الريفية ، على الأقل فى منظور السينما ، فهى بهذه السلبية المكتسبة ، والأساسية ، لا تمتلك بادرة تطوير فى أقرب الأشياء إليها ، وهو منزلها ، وقد عاشت نساء السينما فى بيوت بالغة الفقر فى « الزوجة الثانية » و « ابن النيل » و « الطوق والإسورة » و « أدهم الشرقاوى » و « بهية » و « حادثة شرف » و « الملك لله » .

لذا فإن بعض النسوة فى الكثير من الأفلام المصرية يغادرن هذه المنازل

الريفية ، ويحلمن بالذهاب إلى المدينة ، حيث أسباب الحضارة ، وأيضاً الخروج من قمقم الريف ، وقد راود الحلم الكثير من هؤلاء النسوة ، وحققته بعضهن مثل فتحية فى « النداهة » لحسين كمال عام ١٩٧٢ . فهى تقف دوماً عند محطة القطار ، وتراه عن بعد ، يمرق القرية ، باعتباره الوسيلة الوحيدة للوصول إلى أرض الأحلام . إلى المدينة ، ولذا فإنها توافق بسهولة على الزواج من حامد الرجل الذى يعمل بواباً لإحدى العمارات بالعاصمة . ومن المعروف أن حلم المرأة قد تبدد من خلال علاقتها بسكان العمارة التى يعمل بها زوجها ، ويقرر الزوج إعادتها إلى القرية ، لكنها فى طريق العودة تهرب من زوجها ، وتتراءى أمامها صور وهى تعمل فى العديد من المهن .

وقد جاءت نساء عديدات من الريف إلى المدينة ، حملن معهن سذاجتهن وبساطتهن ، وقد جسدت ماجدة هذا الدور أكثر من مرة ، فبالإضافة إلى «النداهة» فإنها فى « قصة ممنوعة » لطلبة رضوان ١٩٦٣ ، تأتى من الريف ، لتعيش مع ابن عمها المحامى العجوز المعروف بمغامراته النسائية الكثيرة . وهى تقابل محاولاته للنيل منها بشكل ساذج ، وبراءة متناهية ، كما أنها بنفس البراءة تحب محامى شاب صديق لابن عمها جلال .

ومن بين النساء اللاتى صدمتهن المدينة عند حضورهن من الريف هناك امرأة جاءت حاملة رضيعها ، بحثا عن زوجها ، فتم القبض عليها بتهمة سرقة وليدها ، ولم تستطع الدفاع عن نفسها ، وهى قصة مأخوذة عن حادثة حقيقية تحولت إلى فيلمين هما « وعد ومكتوب » لهانى يان ١٩٨٧ ، و « لعدم كفاية الأدلة » لأشرف فهمى ١٩٨٧ . وقد أكد هذا الفيلم على سذاجة الريفية حين تنزل إلى المدينة ، فلا تستطيع مجابهة المخاطر التى تتعرض لها حتى وإن كانت تتعلق بابنها الوحيد ، وقد وقف إلى جوار المرأة فى كلا الفيلمين شاب ، أو فتاة من المدينة ، حاول الدفاع عنها ، وإثبات براءتها ، وبنوتها لهذا الصغير .

وفى فيلم « أرزاق يا دنيا » لنادر جلال عام ١٩٨٢ ، تأتى سنابل من قريتها وهى تحمل ملابسها الصغيرة ، ونراها فى أول الفيلم فى محطة القطار فتبدو أشبه بحبة رمل وسط صحراء بشرية ، وهذه الفتاة الريفية الساذجة ، تتعرض للعديد من المتاعب فى المدينة ، فسيدها فى المنزل الذى تعمل به يحاول مهاجمتها ، والتلذذ بجسدها ، مما يدفعها إلى الهرب منه ، حتى تتعرف على أبو زيد ماسح السيارات ، الذى يتزوجها . وتتبدى قسوة علاقة إبنة الريف بالمدينة ، حين يقوم خصوم زوجها باغتصابها بوحشية شديدة .

وهناك الكثير من نساء السينما المصرية الريفيات ، اللاتى جئن إلى المدينة للعمل كخادمات ، مثلما حدث فى فيلم « مراهقة من الأرياف » للسيد زيادة عام ١٩٧٦ ، و « دعاء الكروان » ، وفى الفيلم الأول على سبيل المثال ، فإن خديجة تأتى من الريف كى تعمل خادمة فى منزل الطالب حسن ابن الأسرة التى تخدمهم أمها بالبلدة ، أى أن الفتاة هنا من الطبقة الفقيرة سواء فى قريتها أو فى المدينة التى تذهب إليها ، وهى تعيش تجربة السقوط لأول مرة فهى تشرب الخمر ، كما أنها تسقط فى الخطيئة . ومصير هذه الفتاة يبدو دائماً مأساوياً أسوة بكل امرأة ريفية تركت جذورها فى السينما المصرية ، فبعد آمنة ، وهنادى ، وفتحية ، جاء دور خديجة التى تنتحر فى النهاية .

ليست الريفية فى كل هذه الأفلام هى المرأة الأمية الجاهلة ، التى تلتحق بالأعمال المتواضعة أو الوضيعة ، فهناك بعض النساء التى يتمتعن بثقافة عالية ، وهناك حوار فى فيلم « ليلى بنت الريف » لتوجو مزراحى عام ١٩٤١ حول الريفية التى يتزوجها فتحى حتى لا يحرم من الميراث ، هذا الحوار يدور بين عزيزة وصديقة أخرى نكتشف منه أن ليلى تتقن الحديث باللغة الفرنسية ، وأنها قد غدت امرأة عصرية ، وليلى فى هذا الفيلم نموذج بالغ الوضوح للريفية التى تسعى لاكتساب صفات المدينة ، دون أن تفقد هويتها التى جاءت بها ، وفى البداية تبدو لنا ، ولابن خالتها فتحى بمثابة فتاة قروية

ساذجة ، لا تتمتع بأى جاذبية ، ولذا فإنه يقبل على خطبتها مضطراً بسبب الميراث الذى يخشى أن يضيع منه . ولكن فيما بعد ، تضطر أن تصير فتاة عصرية ، ويفاجأ بها زوجها أكثر إشراقاً من بنات المدينة .

وليلى هنا مثقفة عصرية تقرأ باللغة الفرنسية وتنتقى الملابس الحديثة الطراز وتظل وفيه لزوجها رغم الإشاعات التى لحقت بها وأدت إلى أن تنفصل عن زوجها . وقد تخلت هذه الفتاة عن الزى الريفى للأبد ، وذلك مثلما فعلت بنات كثيرات جئن إلى المدينة فى أفلام مثل « غازية من سنباط » و «لحم رخيص» لإيناس الدغيدى عام ١٩٩٥ ، إلا أن الكثيرات من هؤلاء النسوة ظللن متشحات بالملابس الريفية مهما طالت فترة بقائهن فى المدينة . مثلما حدث فى « أرزاق يادنيا » و « قصة ممنوعة » و « الملك لله » وغيرها من الأفلام .

كما أن الكثير من هؤلاء النسوة ظللن ينطقن باللهجة الريفية سواء فى القرية أو حين وصلن إلى الريف مثلما فعلت فتحية فى النداهة ولكن أغلب هؤلاء النسوة تخلصن من هذه اللهجة مثلما فعلت البنات الثلاث فى «لحم رخيص» ومثلما فعلت وفية فى فيلم «الملك لله» لحسام الدين مصطفى ١٩٩٠ .

ومن الواضح أن اللهجة الريفية غير مرغوبة كثيراً لدى السينما المصرية ، فالنساء فى هذه الأفلام سرعان ما يتخلين عن منطوق ألسنتهن ، وينطقن بلهجة المدينة ، وهناك أيضاً نساء يعشن فى الريف لا ينطقن بها مثل خيرية فى فيلم « خرج ولم يعد » لمحمد خان عام ١٩٨٥ ، فرغم أنها لم تغادر القرية قط ، فإن الفتاة تنطق بلغة المدينة ، أسوة بأمها ، وأبيها وبقية أخواتها .

وبطلات قصص هذه الأفلام يحملن أسماء تمزج بين أسماء بنات المدينة ، والريف على السواء . إلا قليلاً . فأسماء مثل هنادى ، وآمنة ، وخديجة ، وبهية ، وخضرة ، تنتمى للقرية أكثر مما هى موجودة فى المدينة ، بينما هناك أسماء أخرى يمكن أن نجدها فى الريف والمدينة على السواد ، مثل التى ذكرناها ضمن حديثنا عن بطلات الأفلام ومنهن خيرية ، وفتحية ، وليلى ، وشفيقة ، وعزيزة وغيرها من الأسماء .

من الملاحظ أن أغلب قصص البنات التى عرفناهن على الشاشة قد ولدن فى البداية على صفحات روايات كتبها أدباء ذوى أصل ريفى مثل طه حسين «دعاء الكروان» ومحمد حسين هيكل «زينب» وأيضاً يوسف إدريس « الحـرام » و « حادثة شرف » وثروت أباظة فى «شيء من الخوف» و « هارب من الأيام » وعبدالرحمن الشرقاوى فى « الأرض » الذى جعل من وصيفة مجرد شخصية هامشية ، بدت أشبه بديكور لامرأة ريفية فى الرواية التى حولها يوسف شاهين إلى فيلم عام ١٩٧٠ ، وفيه رأينا كيف تمارس إبنة القرية البكر الحب مع طفل صغير عائد إلى القرية من المدينة ، كما قدم أحمد رشدى صالح قصة «الزوجة الثانية» التى أخرجها صلاح أبو سيف عام ١٩٦٧ و «الطوق والإسورة» المأخوذ عن رواية ليحيى الطاهر عبدالله .

أما مجموع الأفلام المأخوذة عن روايات أدبية لكتاب لاتنحدر جذورهم بشـكل مبـاشـر من الريف ، فـقد انعكست صـورة الريفيـات من خـلال رؤية شخص قادم من المدينة مثل « البوسطجى » المأخوذة عن أقصوصة ليحيى حقى و « يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق صالح المأخوذ عن رواية لتوفيق الحكيم وكما نرى فإنها تدور من منظور محقق قادم إلى القرية .

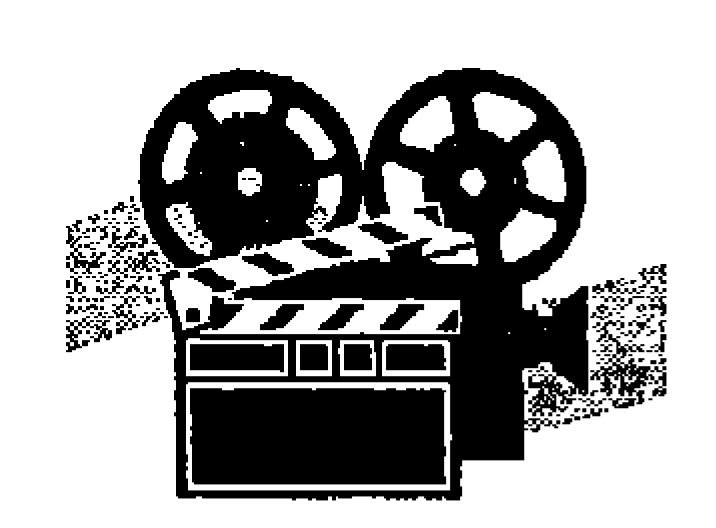
وهناك مـخرجـون قدمـوا صـورة المرأة المصـرية ، ولم يعيشـوا فى الريف مـثل يوسف شـاهين الذى بدت نسـاء الريف فى فيلمـه « صـراع فى الوادى » بمثابة أشخاص قادمين إليه من المدينة ، فقد عاشت إبنة الباشا طويلاً خارج القرية ، كما أنها تقيم فى قصر ريفى مع أبيها فى صعيد مصر ، والقصر أقرب فى ديكوره وأسلوب الحياة فيه إلى البنايات الفخمة فى أى مدينة عصرية ، خاصة العاصمة .

كذلك فإن صلاح أبو سيف قدم العديد من القصص الريفية فى أفلامه دون أن يكون من أبناء الريف ، وهو الذى عـاش فى أحيـاء القاهـرة الشـعبيـة سنوات طويلة من حـياته من هذه الأفـلام « الوحش » عام ١٩٥٤ و « الزوجـة

الثانية » . كم قدم توفيق صالح فيلمين « صراع الأبطال » ١٩٦٢ و « يوميات نائب فى الأريـاف » وبرع بركات اللبنانى الأصل ، فى تقديم صورة الريف كأنه عـاش ردحاً طويلاً وتفوق مع القاهـرى يوسف جـوهر فى صيـاغـة منطوق لهجة بنـات القرى ، والترحيلات فى «دعاء الكروان» ثم مع «الحرام» و «أفواه وأرانب» .

وبدا حسـين كمـال أيضـًا كأنــه ابن الريـف فى أفلامه العديـدة التى قدمهـا عن الريف مثل « البوسـطجى » ١٩٦٨ ، و« شيء من الخوف » ١٩٦٩ ، و « النداهــة » ١٩٧٥ ، و « آه يــابلد » ١٩٦٨ ، و « قفص الحــريــم » ١٩٨٧ ، و « ديك البرابر » ١٩٩٢ .

ويعنى هذا أن المخـرجين المصـريين ينفـذون بشكل جـيـد السـيناريو المكتوب لكل منهم ، أياً كان المكان أو هوية الأشخاص الذين يقومون بالأدوار الرئيسية ، وعلى كل فإن هناك أفلاماً قد تغلغلت فى عالم الريفيات ، وبدت النساء كشخصيات رئيسية ، بينما تحول الرجل إلى مخلوق هامشى فى أفلام من طراز « الحرام » و « زينب » و « دعاء الكروان » ، و « بهيـة » ، و « حادثة شرف » ، و « شفيقة ومتولى » ، و « الطوق والأسورة » ، ومن يرى هذه الأفلام يتأكد إلى أى حـد تمتعت المرأة بمكانة فى حنايا الحدوتة ، وجـميعهن نساء طيبات الخلق ، أما الشريرات منهن مـثلمـا فى « صراع فى النيل » فـهن فى الغالب نساء قادمات من المدينة .



الفصل السادس عشر

بنات الصحراء

تنام مصر فى حضن صحراء ضخمة من ناحية كل الأطراف حتى لتكاد أن تعتبر دولة صحراوية رغم نهر النيل الذى يخترقها من الجنوب إلى الشمال ورغم البحار التى تحدها من أعلاها ، ويمينها . ورغم ذلك فإن كثافة السكان فى المدينة جعلت من سكان الصحراء قلة قياساً إلى سكان المدن .

وقد شغفت السينما المصرية ، خصوصاً فى الربع الأول من عمرها الحالى بقصص الصحراء ، وخاصة حكايات العشق ، والفروسية والبطولات الممزوجة بهذه القصص ، وقد جاءت هذه القصص كمحاولة للرد على نجاح أفلام الويسترن الأمريكى ، وأيضاً كتأكيد على أن النبل الصحراوى عند العرب يقابل العنف الغربى لدى رجل الويسترن .

ولو نظرنا إلى أسماء وموضوعات الأفلام التى تم إنتاجها فى العشرين عاماً الأولى من صناعة هذه السينما ، فسوف نجد نجوماً تخصصوا فى أداء شخصيات أبطال وبطلات الصحراء . بل أن الفيلمين رقمى ٢، ٣ من هذه السينما تدور أحداثها فى الصحراء ، ومن بين هذه الأفلام هناك « قبلة فى الصحراء » لإبراهيم لاما و « سعاد الغجرية » لجاك شوتز عام ١٩٢٨ ، ثم هناك « غادة الصحراء » لوداد عرفى عام ١٩٢٩ ، وهناك أيضاً « معروف البدوى » لإبراهيم لاما عام ١٩٣٥ . و « ليلى بنت الصحراء » لبهيجة حافظ عام ١٩٣٧ و « الكنز المفقود » لإبراهيم لاما و « قيس وليلى » لنفس المخرج عام ١٩٣٩ .

ومن الواضح أن قائمة أفلام إبراهيم لاما قد اكتظت بهذا النوع من الأفلام مثل « ابن الصحراء » ١٩٤٢ و « رابحة » ١٩٤٣ وفى عام ١٩٤٤

قدمت بهيجة حافظ فيلمها « ليلى البدوية » ، ثم قدم محمد عبدالجواد « مدينة الغجر » عام ١٩٤٥ .

وقد وجدت السينما المصرية المزيد من الذين اهتموا بصناعة هذه الأفلام مثل نيازى مصطفى الذى صنع الكثير منها لزوجته « كوكا » التى تخصصت فى دور بنت الصحراء .

ولسنا هنا بصدد حصر مجموعة الأفلام التى دارت فى الصحراء ، أو التى دارت حول بنات الغجر ، وهى بالطبع إبنة الصحراء ، رغم أنها عاشت لفترة من الوقت فى المدينة ، إلا أنها ظلت مرتبطة بالمقام الأول ببيئتها الصحراوية ، ورغم أن إنتاج هذه الأفلام قد قل فى سنوات السينما المصرية فى الفترة الأخيرة ، فإن هناك بين وقت وآخر أفلام تدور فى هذه البيئة مثل « امرأة بلا قيد » لبركات عام ١٩٨٠ ، و « شمس الزناتى » لسمير سيف عام ١٩٩١ .

وبالنظر إلى قصص هذه الأفلام سوف نراها تدور فى أغلبها حول نساء الصحراء ، بل أن الكثير من هذه الأفلام تتسمى بأسماء هؤلاء النسوة ، مثل رابحة ، وعبلة ، وليلى ، وسعاد . لكن هذا لا يلغى دور الرجل الذى هو فى المقام الأول فارس الصحراء ، أو رجل المرأة ، وقد يكون هذا الرجل من الصحراء أو قادم من المدينة ، حيث الطبائع تختلف كثيراً بين الطرفين ، لكن هذا لا يمنع من نشوب حب جارف بينهما .

ورغم أن هناك فاصلاً بين الغجرية ، وبنت الصحراء ، أو البادية . فإننا سوف نتعامل معهما باعتبارهما كيان واحد ، وقد توضح هذه الدراسة الفاصل بين الاثنين من خلال ما نعرضه من قصص بعض هذه الأفلام . فالغجرية امرأة تعيش أكثر تحرراً وتمرداً ، بينما إبنة الصحراء أقرب فى صفاتها وملابسها إلى الريفية ، حيث تقدس الأسرة ، وتحترم الرجل بكافة صوره .. ولذا فإن ما قلناه حول المرأة الريفية فى السينما المصرية يمكن أن ينطبق على



بهيجة حافظ فى فيلم « ليلى البدوية »



كوكا ترقص فى فيلم « رابحة » إخراج نيازى مصطفى

بنت الصحراء فى أفلام من طراز « العلمين » لعبدالعليم خطاب ١٩٦٥ ، وأفلام عن « قيس وليلى » و « سمراء سيناء » و « رابحة » ، وغيرها .

وفى بعض هذه الأفلام ، فإن فتاة الصحراء لا تنتمى بالمرة إلى البيئة العربية ، مثل هيلدا الأمريكية التى أحبت أعرابياً فى فيلم « قبلة فى الصحراء » وشفيق هنا رجل برىء آوى إلى الصحراء وصار من قطاع الطرق بعد أن اتهم غدراً بأنه قتل عمه . وفى الصحراء يلتقى شفيق بهيلدا مجدداً بعد أن تهاجم عصابته القافلة التى تضم الفتاة الأمريكية ، كما أنه ينقذها عندما يخطفها ثلاثة رجال ، وهنا تبدو المرأة أداة لكشف بطولة وفروسية الرجل . وعلى كل فنحن أمام فيلم صحراوى من أفلام الأخوين لاما ، التى حاولت التأكيد على مغامرات الصحراء ، وهى أفلام كثيرة العدد ، أقل قيمة .

أما الأفلام التى أخرجها آخرون فى تلك الحقبة من سنوات السينما الأولى فإن المرأة كانت أكثر مكانة ، ورغم استخدامها كأداة للخطة ، وأنها وسيلة لخلب لب الرجال ، ووجودها يسبب المتاعب بين القبائل ، مثل سلمى فى « غادة الصحراء » لوداد عرفى، فهى فتاة صحراوية مخطوبة لابن عمها ، ولكن شيخ إحدى القبائل المجاورة يحبها ، ويطمع فيها ، فيقوم بخطفها بمساعدة رجاله ، ويتزوجها ، وتنجب له إبنة ، وفيما بعد تتمكن من الهروب مع ابنتها إلى قبيلتها . مما يدفع بزوجها إلى محاولة استعادتها .

والمرأة هنا سبب لنشوب المعارك بين القبائل ، ولكنها تكشف جانبى الخير والشر لكل طرف فى الصحراء . ويعكس الفيلم هنا أن المرأة وفية لأسرتها ولقبيلتها ، وأنها لا تقبل أن تكون سلعة عاطفية ، حتى ولو تزوجت وأنجبت من الرجل الذى اختطفها ، فهى تتسم بوفاء ملحوظ ، ولا شك أن وداد عرفى قد أعطى دوراً أكثر أهمية للمرأة فى فيلمه هذا ، لكنه لم يتعد أن يقدم فيلماً صحراوياً عن النبل ، والمطاردات بين القبائل من أجل الانتقام لمسألة الشرف .

وبالنظر إلى قصص النساء فى الصحراء المصرية سينمائياً ، فسنجدها تدور فى نفس الإطار غالباً ، وبالرجوع إلى الأفلام التى أخرجتها بهيجة حافظ فسوف نرى أن مسألة خطف الصحراويات تتكرر ، ففى « ليلى بنت الصحراء» على سبيل المثال ، نرى قصة حب تتولد بين الفتاة وابن عمها مثلما شاهدنا فى فيلم وداد عرفى ، وهناك شابان يحقدان على البراق خطيب ليلى وابن العم فيذهبان إلى كسرى ويغريانه على خطف ليلى لتكون من نصيبه ومثلما فعلت سلمى ، فإن ليلى لا تستجيب عاطفياً لكسرى ، وهناك من يقوم بمساعدتها للهرب من القبيلة ، ولكن محاولت الفرار تبوء جميعها بالفشل ، سواء من قبل بعض نساء قبيلة كسرى ، حيث أن هذا الأخير يكتشف محاولات ليلى للهرب ولكن هناك من يستطيع الوصول إلى البراق ويخبره بالأمر ، مما يدفع بالبراق إلى إنقاذ ليلى بواسطة رجاله .

وفى فيلم « ليلى البدوية » قامت نفس المخرجة باستعادة قصة الحب التى تربط بين بطلتها ، وبين البراق ، وتتكرر نفس القصة بحذافيرها ، فبدلا من كسرى هناك زياد شيخ إحدى القبائل الذى يقع فى غرام ليلى ، فيعرض عليها الزواج ولكنها ترفض ويقوم أحد الملوك باحتجاز ليلى فى قصره ، ولكن إحدى الفتيات تعمل على تهريبها ولكن تكتشف المحاولة. مما يدفعها بالاستنجاد بالبراق وينجح الفارس فى ذلك ويعود بليلى إلى قبيلته ويتزوجها .

ومن الواضح من سرد مثل هذه القصص أن السينما المصرية وضعت بطلاتها الصحراويات فى نفس الإطار البالغ الضيق . لا متسع فيه ، فكأننا أمام نفس المعزوفة ، تتكرر بألحان متشابهة ، سواء أخرجها رجل من طراز إبراهيم لاما ، أو امرأة مثل بهيجة حافظ ، ومن الواضح أن سبب هذا التكرار هو النجاح الجماهيرى الملحوظ لهذه الأفلام ، مما دفع بأصحاب هذه الأعمال إلى حبس إبداعهم فى هذه الأجواء . وفى كل هذه الأفلام ، فإن المرأة الأداة تنتقل من رجل لآخر ، ولأنها تحب ابن عمها ، الذى هو من قبيلتها ، ودمها ، فإنها تظل وفية لحبها ، وتحاول الهرب .

وإذا كانت هيلدا قد جاءت من خارج الصحراء في فيلم إبراهيم لاما الأول فإن رابحة هي إبنة الصحراء في الفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفى عام ١٩٤٣ أما الرجل هنا فهو أشبه بهيلدا إنه ابن المدينة الذي جاء إلى الرمال باحثاً عن فراشة يصطادها لكنه يسقط من فوق جواده فتعثر عليه رابحة وتقوم بإسعافه ، والفيلم محاولة لكسر جمود الحياة والتقاليد في الصحراء ، فالغريب ورابحة يلتقيان سراً ، بل إنهما ينتويان الزواج بعيداً عن القبيلة . مما يدفع بأهل القبيلة إلى تزويجها من ابن عمها ، لكنها تهرب في ليلة زفافها إلى حبيبها .

ومثلما فعلت « زينب » في فيلم محمد كريم ، وفهمها لمسألة شرف الأسرة الذي لطخته بهربها ، فإن رابعة تعود إلى القبيلة بعد الزواج ، وهي تعرف تماماً أن مصيرها الموت ، ولكن قبل أن يتم قتلها يقوم زوجها بإنقاذها . ومن الواضح هنا أننا أمام نغمة مختلفة قليلة عن قصص النساء الصحراويات ، فإن ابن العم هنا هو « العزول » والهرب هنا يتم من داخل القبيلة إلى خارجها من أجل الزواج برجل غريب ، ويحاول الفيلم وضع حل ساذج من أجل إقامة شرعية لهذا الزواج ، حين يعلن الزوج أنه من أصل صحراوي ، ولأن ذلك يتفق مع ناموس القبيلة ، فإن رابحة تصير زوجة شرعية بمباركة من قبيلتها ، ويترك ابن عمها الساحة من أجل ذلك الزوج الصحراوي مثله .

ومن المهم الوقوف عند صورة « عبلة » كما صورتها الأفلام العربية ، فهي إبنة السادة في قبيلة تنتمي إلى ما قبل الإسلام ، وهي لا تحب عنترة إلا بعد أن تكتشف شهامته ، حتى إذا عرفت أنه ابن العم وتمكن الحب من قلبها صارت وفية له ، تقاوم أي محاولة لتزويجها من رجل آخر ، سواء كان هذا الآخر من كبار القوم ، أو سيد قبيلة قام باختطافها ، وقد قدم نيازي مصطفى ، وصلاح أبو سيف قصة عبلة في أفلام عديدة ، رأيناها فيها نموذجاً لابنة الصحراء المدللة ، والتي عليها أيضاً إطاعة الأب في حدود ، فهي امرأة عنيدة قوية الشخصية .

وفى هذه الأفـلام ، تغلب شخصية الفارس عنترة على وجود الحبيبة عبلة ، لكن هذا الفارس المقدام الذى يبدو بالغ الشموخ والقوة أمام خصومه ، فإنه فى حضرة عبلة يبدو بالغ الضعف ، والجيشان ، يبلغها هيامه ، ويتمنى منها التفاتة ، وهو يسعى إلى أن يعترف شداد ببنوته من أجل أن يكون جديراً بالفتاة وأن يتزوجها .

ومن المهم الإشارة أن ممثلة مثل « كوكا » قد تخصصت فى أداء دور المرأة الصحراوية ، ابتداء من « رابحة » ومروراً بـ « عنتر وعبلة » عام ١٩٤٢ و «راوية» ١٩٤٦ و «سلطانة الصحراء» ١٩٤٧ و «ليلى العامرية» و « مغامرات عنتر وعبلة» ١٩٤٨ ، ثم «ظهور الإسلام» و «وهيبة ملكة الغجر» ١٩٥١ و «غرام بثينة» و «السيد البدوى» ١٩٥٣ و «الفارس الأسود» ١٩٥٤ و « سمراء سيناء » ١٩٥٩ و « عنتر بن شداد » ١٩٦١ و « بنت عنترة » ١٩٦٤ و « كنوز » ١٩٦٦ و «عنتر يغزو الصحراء » ١٩٦٩ و « أونكل زيزو حبيبى » ١٩٧٧ . وهو كم من الأفلام لم تقدمه ممثلة أخرى فى تاريخ هذه السينما . وقد تباينت أدوار المرأة هنا ، حيث أنها فى « الفارس الأسود » ترتدى زى الرجال من أجل الدفاع عن قبيلتها . والفتاة هنا إبنة اثنين من البدو من قبيلتين قامتا بقتل الوالدين ظناً أن زواجهما غير شرعى . وهى تقع فى حب ابن شيخ القبيلة ، وتسعى لمشاركتهم الدفاع عن أنفسهم ضد الأعداء ، لكن أبناء القبيلة يرفضون منها أى مساعدة ، مما يدفع بها إلى أن التنكر فى زى فارس ملثم بالسواد ينقذ القبيلة من الأعداء ببراءته وشجاعته . وهذه الفتاة تتحمل الكثير من الظنون السيئة حولها ، حيث يتهمونها أنها على علاقة آثمة بالفارس الأسود ، ولكنها فى النهاية تكشف عن نفسها ، وتثبت للقبيلة براءة والديها .

وقد رأينا قصص حب صحراوية فى أفلام أخرى مثل «العلمين» لعبدالعليم خطاب وفيه فإن الحبيبة تدفع حياتها ثمناً للعلاقات السيئة مع قبيلة حبيبها الذى ينتمى إلى قبيلة خصيمة . أما المرأة فى «شمس الزناتى» فهى إبنة الصحراء التى تعمل غازية فى المدينة وتدفع بحبيبها إلى جمع ستة رجال

آخرين من أجل الدفاع عن قبيلتها ونحن هنا لسنا أمام قصة حب رومانسية باعتبار أن العلاقة بين المرأة الصحراوية وبين الزناتى تأخذ شكلاً حسياً وأنها امرأة أقل رومانسية وهى تعمل لكسب قوتها فى المدينة الصغيرة التى تعيش فيها وحيدة .

ومن المهم الوقوف هنا عند شكل المرأة الغجرية ، والتى رغم أنها تعيش فى الصحراء وأنها قد تحيا قصة حب فى بعض الأحيان إلا أنها امرأة أكثر صلابة وخشونة ولعل هذا يعكس شغف السينما المصرية بقصص الغجريات ، فالكثيرات منهن شريرات فى قصص الأفلام وسوف نتوقف هنا عند بعضهن . فى « سعاد الغجرية » نرى أن الفتاة ابنة مدينة لكنها تربت مع الغجر ، باعتبار أن غجراً من آسيا الصغرى قد سرقوا الفتاة وهى طفلة ، وجاءوا بها إلى مصر سعياً وراء الرزق ، أى أن سعاد ليست غجرية بطبعها ، ولكنها تتصرف بناء على ما اكتسبته من أسلوب تربوى ، فهى تعمل فى سيرك متنقل ، ولذا فهى محط أنظار نخبة من المترددين على السيرك ، أحدهم من أصل بدوى ، والثانى شاب مستهتر يدعى سمعان ، أما الثالث ، فهو مصور يراها نموذجاً لرسومه ، والفيلم يدور فى أجواء الغجر ، حول عاداتهم ، وسلوكهم وسط موازنة من الفتاة كى تختار الزوج الأمثل بين هؤلاء الذين يحوطونها ، فالمرأة هنا عقلانية فى المقام الأول ، وتفتقد إلى الرومانسية التى تعرفها عن بنات الصحراء ، خاصة فى أفلام تلك الحقبة الزمنية .

والغجرية التى جسدتها هدى سلطان فى أكثر من ثلاثة أفلام امرأة بلا جذور تقريباً ، تعيش بدون أسرة ، وتحب وتتزوج ، ولكنها تسبب المتاعب من حولها ، أو تكون هى نفسها ثمرة للمتاعب ، مثلما حدث فى فيلم « حميدو » فالغجرية هنا تضرب الودع ، وتتخذه مهنة لكسب القوت ، مثلما رأينا فى عشرات الأفلام ، مثل الغجرية فى « انت حبيبى » ليوسف شاهين عام ١٩٥٧ والغجرية تحب حميدو ، وتدافع عنه ، وتحمل عنه المخدرات التى يقوم بتهريبها ، حماية له من مطاردة الشرطة ، وتدفع له المال ، وتصادق أمه ،

ولم نعرف لها أى جذور سوى أنها غجرية ، تدق وشم الغجر على وجهها ، وحميدو يستخدم هذه الفتاة لمصلحته ، ويؤدى منها وطره ، ثم يتخلى عنها ، حتى إذا لجأت إلى أمه طردتها فى البداية ظناً منها أن إبنها هو رجل ورع ، وأن الغجرية تلصق التهم بالابن . ثم فيما بعد تكتشف الحقيقة ، فتقف بجانبها . وتروح الأم تقف ضد إبنها ، وتطلب منه أن يتزوج بالغجرية ، لكن حميدو يصحب الفتاة إلى رحلة بحرية ، ويقوم بإلقائها فى المياه ، لكن الغجرية لا تموت ، وهى التى تساعد فى التبليغ عن حميدو فى النهاية .

ومن الواضح أن صورة الغجرية فى هذا الفيلم تختلف عن واقعها ، ويبدو هذا فى الأسلوب الذى تعاملت به إلا مع الفتاة عندما جاءتها تخبرها بما فعله ابنها ، أما الحقيقة فإننا أمام نموذج إنسانى يتسم بشهامة وسمو أخلاقى ، فالمرأة إلى جوار حبيبها بكل ما تملكه من مشاعر وقوة .

وقد تغيرت صورة الغجرية فى فيلم « امرأة فى الطريق » لعزالدين ذوالفقار ١٩٥٨ ، وهى هنا لواحظ ، الغجرية التى جاءت من الصحراء ، لايعرف أحد جذورها ، تزوجت الأخ ، وعشقت شقيق زوجها ، ويصورها الفيلم امرأة حسية ، ذات ماضى مشين ، استطاعت أن تخدع الزوج ، ليس فقط مع أخيه بل هى يمكنها أن تلمس أى رجل فى القرية ، وتلهب مشاعر الرجال فى مكان ضيق ، يطل على الصحراء . ومن المعروف أن صورة الغجرية هنا مقتبسة من الفيلم الأمريكى « صراع فى الشمس » ، وأن هذه المرأة قد تكرر ظهورها عديداً من المرات بنفس الصورة .

ولواحظ تنجح فى هدم أواصر الأسرة التى تعيش بينها ، وهى أسرة تحمل عوامل فنائها بين جوانبها . وتأتى هذه النهاية على الجميع بمن فيهن الغجرية نفسها ، ويعكس هذا أن السينما المصرية حاولت إلصاق كافة السمات السيئة للمرأة الحسية ، الشريرة بالغجرية .

أما « الغجرية » التى جسدتها هدى سلطان فكانت فى فيلم بنفس الإسم

أخرجه السيد زيادة عام ١٩٦٠ ، ونحن هنا أمام «فتاة» لاتحمل دماء غجرية ، بقدر ما تلقت أسلوبهم فى التربية ، فهناك امرأة من الغجر تتردد على أسرة المحامى حسن وهذه الغجرية محرومة من الإنجاب ، لذا فإنها تسرق إبنة المحامى ، وخوفاً من المتاعب ، فإن المرأة السارقة ، وزوجها يعيدان طفلة أخرى إسمها مها إلى المحامى ، وتتربى الإبنة الحقيقية فى أحضان الغجر ، فتحترف النشل . ويدخل الفيلم فى قصص متشابكة بالغة السخف ، لكن من المهم الإشارة أن الغجرية هنا امرأة سيئة ، فالأم التي اختطفت إبنة المحامى ، لم تعلم الفتاة سوى السرقة ، وضرب الودع ، أما الغجرية الحقيقية ، فقد صارت مواطنة صالحة ، ويتمثل ذلك فى مها .

وقد تعددت حالات خطف البنات من الأسر الثرية ، وتربيتهن فى أوكار الغجر فى العديد من الأفلام ، مثلما رأينا فى « وهيبة ملكة الغجر » لنيازى مصطفى ١٩٥١ ، فهناك رجل ثرى يطرد مجموعة الغجر من الأرض التى كانوا يزرعونها ، فلا يجد هؤلاء الغجر من وسيلة انتقام سوى خطف ابنته الصغيرة ، وعندما يخرج ابن صاحب الأرض متخفياً ومعه صديقه للبحث عنها ، فإنه يلتقى بزعيمة الغجر الحسناء ، ويقع كل منهما فى حب الآخر . وعندما يقرران الزواج يصطدمان بالعوائق الإجتماعية ، ويحاول الفيلم هنا أن يؤكد أن للغجر قلب للحب ، وأن وهيبة زعيمة الغجر يمكنها أن تغفر ، وأن تصير عاشقة ، وأنها ليست شريرة مثل الأب الذى سلب منهم أرضهم التى كانوا يعيشون عليها .

وفى فيلم « الغجر » لإبراهيم عفيفى ١٩٩٦ تكررت صورة الغجر كلصوص فالضبع يتزعم القبيلة التى تقوم بالسرقة والنهب وممنوع على النساء الزواج من رجال من خارج القبيلة والمرأة الغجرية هنا تتحول من امرأة هامشية تمارس الخروج على القانون إلى سيدة منتجة تسعى لتكوين مجتمع متحضر .

وسوف نتوقف عند شخصية الغجرية ، المقتبسة عن « كارمن » ، أشهر غجرية مقتبسة عن الأدب العالمى فى السينما المصرية ، إذا استثنينا أزميرالد فى رواية « أحدب نوتردام » لفيكتور هيجو ، هذه الفتاة بدت فى الأعمال الأدبية ثم فى السينما المصرية فتاة حرة ، لا يمكن أن يربطها رابط ، تعيش على سجيتها ، تفعل ما تشاء ، تنام بلا أرق يطاردها ، وتلهب قلوب العشاق ، إلا أنها عندما تود التخلص من أحد الرجال الذين أحبوها يقتلها . وقد صورها بروسبير ميريميه فى روايته فتاة طيبة السجية ، نقية ، رشيقة ، خفيفة الظل ، لاتؤذى أحداً ، ولا ترتكب الشر . فهى تذهب إلى منقذها فى سجنه وتحضر له الطعام ثم تطلب منه أن يزورها فى منزلها لترد له الدين وتقول له ببساطة : « أنا فى حل من وعدى » .

ونور فى فيلم « امرأة بلا قيد » لبركات أقرب إلى كارمن عندما ترد الدين للرجل الذى أنقذها ، تدعوه إلى منزلها ليقضيا معاً ليلة حلوة وتقول له فى الصباح أنها قد وفت بالدين الذى عليها ، وهذا السلوك قد يكون مقنعاً عند البوهيميين فى شمال أسبانيا ، لكنه غريب على غجر مصر . تقول نور لعبدالحميد فى بداية الأمر : « غرام آه . حب لا . لما أريد أنا .. لما يجينى مزاج .. يوم يومين .. شهر شهرين .. سنة سنتين » .

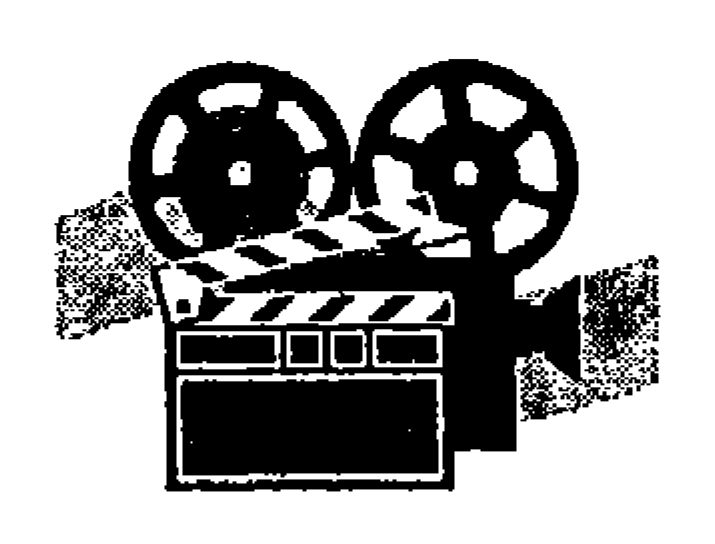
وقد أرادت نور أن تكون حرة لكنها لم تستطع التخلص من القيد الذى ربطها بالرجل « القدر قال كلمته .. أصبحت رجلى . وهواك وافق هوايا » ثم تقول : « لو حاولت أن تقيدنى فستقتل الود الذى بينى وبينك » لكن الغيرة تستبد به ، خاصة حين تزور أدهم المهرب الكبير عدة مرات والذى يطلب منها أن تدفع ثمن تهريبه لعشيقها . ونور تبدو أكثر إلتزاماً وارتباطاً بالرجل الذى تحبه وتورط بسببها . فهى تدفع أى ثمن من أجل إنقاذه : « أنت مقدر ومكتوب علىّ . لا هو بيدك ، ولا بيدى » . وعبدالحميد يضربها ، ويشك فى سلوكها رغم موقفها الملتزم نحوه .

وتبدو نور فتاة أكثر سطحية من كارمن كما صورها ميريميه ، فهى ترقص في الأفراح وبيوت المهربين وتساعدهم فى عملياتهم ، وتطلب من الخالة زبية أن تقرأ لها دائماً المجهول . وهذه الشخصية شيطانية كما صورت السينما المصرية الغجريات القريبات السمات من كارمن . فهى تغرى عبدالحميد على الهروب معها بعد أن تصور أنه قتل المهرب أبو دومه . أى أنها حولته إلى قاتل ، بعد أن كان جندياً ملتزماً فينضم فيما بعد إلى المهربين ويصبح واحداً منهم.

وتسعى نور إلى تهريب حبيبها إلى خارج البلاد بواسطة نقود تكسبها من عمليات جديدة فى التهريب . وليس من عمليات شريفة .

ونور ليست امرأة منقطعة الجذور مثل أغلب الغجريات فى السينما المصرية ، ولكنها تعيش وسط قبيلتها أحياناً ، لها خالة ترجع إليها عندما تود المشورة ، هناك رئيس قبيلة الغجر الذى يسعى إلى كسب ود نور ، والاقتراب منها .

وكما نرى فإن الغجرية فى أغلب أفلام السينما المصرية هى امرأة ملتهبة المشاعر الحسية ، أو الرومانسية ، لكنهاذات جسد شهوانى ورغبات مثيرة ، يحوم الرجال حولها ، وغالباً ما تكون نهايتها مأساوية ، وقليلة هى الأفلام التى تعاطفنا فيها مع هذه المرأة ، وهى إبنة بيئتها ، باعتبار أن البيئة هنا شديدة القسوة ، وتنعكس قسوتها بالتالى على بناتها ، وكما رأينا فإنه رغم وحدة البيئة فإن هناك هوة واسعة فى سمات وقصص كل من المرأة الصحراوية التى تقيم فى الصحراء ، وبين الغجرية التى تعيش بلا أرض ، ولا جذور تشدها إليها .



الفصل السابع عشر

المعلمة سمارة .. وتوابعها

تتشبه بعض النساء بالرجال ، سواء في سلوكهن ، أو في دروب الحياة ، ولذا فإنه على وزن « المعلم » تولد اصطلاح « المعلمة » ، والمعلم هو ذلك الزعيم الشعبي الذي يتولى قيادة مجموعة من الأشخاص ، سواء من خلال العمل أو من خلال أنشطة هي في بعض الأحيان خارجة عن القانون .

والمعلم يتسم بقوة شخصية غالباً ، وخفة ظل أحياناً ، واللفظ ينادى به صاحبه دلالة على التوقير ، والاحترام والمهابة ، وغالبية المعلمين في السينما تجاوزوا سن الأربعين ، ولهم سمات سنذكر النسائي منها في خضم حديثنا .

إذن ، فالمعلمة تمتلك هذه الصفات السابقة ، وغيرها ، وهي ذات مكانة في المجتمع الذي تعيش فيه ، وهي أقرب في صفاتها إلى الرجل ، أي أنها رجولية التصرف ، وإن كان هذا لا يمنع أن أغلب المعلمات في السينما المصرية يتسمن بأنوثة ، ويملكن مشاعر حب فياضة ، وقد قدمتهن السينما المصرية بصورة طيبة في الغالب ، وذلك باعتبار أن أغلبهن بنات بلد ، يعشن في الأحياء الشعبية ، وهناك بالتأكيد فروق واضحة بين بنت البلد العادية ، وبين المعلمة ، سنحاول إفرادها خلال حديثنا .

إذن ، فالمكان هو الذي يحكم وجود مثل هذا النوع من النساء ، الحي الشعبي ، الذي نمت فيه ، من حاراته الضيقة . وأزقته ، وبيوته الواطئة المزدحمة بالسكان البسطاء . وهؤلاء الناس يتسمون بطموح ، وأغلبهم من الفقراء الذين يأملون تخطي حاجزي الإملاق ، والكبت الاجتماعي .

وتعيش هؤلاء النسوة في أماكن ضيقة ، من السهل عليهن السيطرة على المجتمع من حولهن ، وهذا المكان في الغالب مغلق ، ولذا فإن هذه المرأة

محاطة بمجموعة من الرجال الذين يعملون تحت قيادتها ، ويتطلع بعضهم إلى النيل منها ، أو إلى اكتساب قلبها . إذن فالمكان الذى تعيش فيه هذه المرأة هو الذى يكسبها صفاتها ، حتى إذا انتقلت منه ، وخرجت بعيداً عن دائرته ، بهرت بما هو خارج عن هذه الدائرة . وحاولت فى أغلب الأحيان أن تصبح جزءاً منه ، مثلما حدث مع سمارة ، حين خرجت مع زوجها المعلم سلطان إلى خارج الحى الشعبى الذى تعيش فيه ، فتلبس الملابس الأفرنجية ، وتتخلص من زيها القديم إلى الأبد ، وتبدو كأنها تتخلى عن أغلب السمات التى تتسم بها .

وما حدث لسمارة فى الفيلم الذى أخرجه حسن الصيفى عام ١٩٥٥ ، يختلف تماماً عما حدث لتوحة فى الفيلم الذى أخرجه محمود إسماعيل عام ١٩٥٨ ، فتوحة تدخل أحد الكازينوهات برفقة فجلة وقد ارتدت ملاءة تعكس البيئة التى جاءت منها ، ويحدث أن يعترضها النادل فتتعامل معه بقسوة ثم تدفع له النقود ، وتجلس فى المكان بعد أن يكون قد امتثل لها ، ولأموالها .

وملابس هذه المرأة إذن تنتمى إلى الطبقة التى جاءت منها . سواء الجلباب ، أو المنديل أبو أويه ، والملاءة ، وبعض المعلمات يحملن نبوتاً أسوة بالرجال الشديدى القسوة . وفى الحى الشعبى فإن الشيشة هى سمة تلتصق بالمرأة ، ولعلنا لو راجعنا أفيش فيلم « سجن العذارى » لإبراهيم عمارة ١٩٥٨ ، للاحظنا زوزو نبيل ، وهى تمسك بالشيشة ، مما يؤكد أن السمات الشكلية لهذه المرأة لا تكتمل إلا بهذه الصورة التى عرضها الفيلم فى إعلاناته التجارية .

إذن ، فالمعلمة لن تصير بهذه السمة ، والإسم إلا لو تمسكت بها ، وحين تتخلى عن ملابسها ، لترتدى الزى الأفرنجى ، فإنها بالتالى سوف تخفض من حدة صوتها ، وقسوتها ، وسوف تتجمل فى أغلب الأحيان لتبدو أكثر أنوثة ، وأقل رجولة ، وسوف يحدث لها تحول واضح .

وتعيش المرأة هنا داخل شقق صغيرة ، أو فى أقبية ، وأجواء مظلمة داكنة مثلما عاشت المرأة فى فيلم « سجن العذارى » ، ورغم أن سمارة تعيش فى منزل فخم ، فإن قصة الحب التى تنمو بينها ، وبين الضابط الذى انتحل إسماً


أفلام المنصورة تقدم
زوزو نبيل
في
سجن العذارى
بطولة
سميرة أحمد عماد حمدي
شكري سرحان
إخراج: إبراهيم عمارة - قصة محمد مصطفى سامي
توزيع شركة الشرق لتوزيع الأفلام

مستعاراً هو سيد أبو شفة ، لا تنمو إلا فى القبو ، وذلك عكس المشاهد التى تنتقل فيها إلى طبقات أخرى ، حيث يبدو الأفق وقد ملأ المكان وتبدو السماء الزرقاء وذلك عكس الأحياء الشعبية الضيقة الحارات التى قد لاتعكس صورة السماء بقدر ماتركز على البيانات المتزاحمة بالأشخاص والبنايات .

هذه المرأة تتحمل مسئولية نساء ورجال آخرين ، يعملون لمصلحتها ، فالمعلمة توحة صاحبة فرن ويعمل لديها العديد من الرجال الذين يعملون لخدمتها ولتحقيق أهدافها ، أما المعلمة التى رأيناها فى فيلم «حميدو» فهى صاحبة مقهى تجلس على القمطر ، وتدير العمل بكفاءة ، يهابها الرجال ويعملون لها ألف حساب كما أن أوسة فى « سجن العذارى » تملك المنازل والتى تديرها من أجل عملياتها المشبوهة من سرقة ونهب وتدريب للأجيال الجديدة على أعمال النشل مثلما فعلت مع ابنتها الصغيرة أوسة التى شبت عن الطوق كما أن المعلمة فى فيلم «أرزاق يادنيا» لنادر جلال تمتلك مقهى وإن كانت هذه المرأة أقرب إلى صاحبة مقهى منها إلى معلمة فهذه المرأة زعيمة فى المقام الأول أما صاحبة المقهى فهى امرأة تبحث عن قوتها وعن أسلوب للحياة .

وهذه المرأة فى أغلب الأحيان والتى تتحمل مسئولية كل هؤلاء الرجال لاتعيش حياة أسرية متكاملة حيث أنها تفتقد الأبناء والزواج مثل سمارة وتوحة وذلك عكس الشخصية التى جسدتها مارى منيب فى كل من «حميدو» و « بنات بحرى » وفى هذا الفيلم الأخير ، كانت المعلمة أماً لاثنين من الشباب لكنها تدير المؤسسة الاقتصادية الضخمة بنفسها ، وهى بدون زوج وتعيش حياة رغدة ، أما المعلمة أم أوسة فى «سجن العذارى» فهى امرأة فقدت زوجها ورغم وجود إبنة لها فإن هناك اختلافاً حاداً بين الاثنتين وتؤدى هذه الهوة بين الطرفين إلى إسقاط المعلمة والقبض عليها . إذن فهذه المرأة التى تتحمل مسئولية إقامة بيوت الآخرين يبدو بيتها خاوياً من الحنان أو الدفء الأسرى وعليها أن تبحث عنه من خلال تجربة حب يركز عليها الفيلم أحداثه .

وسوف نتوقف عند أشهر الممثلات اللاتى جسدن هذه الأدوار ، ونتحدث

من خـلال بعض أفـلامـهن من سـمـات هذا النوع من النسـاء . فـفـى زمن الرومانسية فى سينما الثلاثينات والأربعينات لم تكن مثل هذه المرأة موجودة بشكل مكثف مثلما حدث فيما بعد ، فى الخمسينات ، حيث كان نجاح ممثلات بأعينهن فى هذه الأدوار سبباً فى إنتشارها ، ولا شك أن نجاح مسلسل «سمارة» إذاعياً ، ثم قيام تحية كاريوكا بتجسيده فى السينما ، ونجاح الفيلم جعل الكثير من المخرجين يكررون الاستعانة بالممثلة لتجسيد نفس الدور ، أو أدوار مشابهة ويهمنا أن نشير إلى أن دور الراقصة الذى جسدته تحية فى أفلام عديدة فيما قبل ، لم يكن يستدعـى أن تقوم بهذا الدور ، وكان دورها فى فيلم « حـمـيدو » لنيازى مصطفى أقرب إلى الراقصة بنت البلد ، منها إلى المعلمة التى جسدتها مارى منيب . وقد استطاعت الممثلة صبغ الدور برومانسية واضحة ، ولم تكن سمـارة المعلمة الشريرة ، الشديدة القسوة تجاه الرجال مثلما قامت فى المسلسل الإذاعى وقد ركز المؤلف على التباين بين جماد قلبها قبل أن تتعرف على سيد أبو شفة وبين المرأة التى صارت عقب أن صارت عـاشقة . أمـا سمـارة فى الفيلم، فـهى امرأة أقل ليونة ، وأكثر أنوثة ، وتبدو ابتسامتها ، كـأنها تحكى وراءها جاذبية يقع فى حبائلها كل من يحوطها .

وقد بدا التباين واضحاً بين دور تحية كمعلمة فى « سمارة » ، وبين دور شفاعات فى «شباب امرأة» ففى الفيلم الأول كان الناس ينادونها بالمعلمة سمارة رغم أنها لم تكن صاحبة عمل ، أما شفاعات فهذه معلمة بكافة المواصفات فى فيلم صلاح أبو سيف الذى أخرجه عام ١٩٥٦ ، ففى بداية الفيلم نراها جالسة أمام السرجة التى تمتلكها ، وتسكن فيها ، وهى تدخن النرجيلة ، وتأمر وتنهى فيمن حولها خاصة حسبو عشيقها السابق باعتبارها صاحبة عمل وهى ناجحة بفضل قسوتها فى السيطرة على الآخرين ، ولا يوجد أى مدخل للتعاطف مع شفاعات مثلما حدث مع سمارة فهى تحب الشاب الريفى «إمام» جسدياً وتسعى إلى استلاب رجولته مثلما فعلت من قبل مع رجال عديدين حتى تمتص هذه الرجولة . ويبدو الشاب شبه ضحية بريئة يتم سحبها كحيوان أعمى إلى مصير

لايعرفه لذا فإن الجمهور لم يتعاطف قط مع شفاعات لكنه أحب سمارة حيث استطاعت عواطفها أن تنقى من مشاعرها وسلوكها فوقعت مع الضابط وساعدته فى القبض على عصابة التهريب . لذا فعندما ماتت فإن الجمهور قد أحس بالأسى لأن قصة الحب لم تكتمل بينما شعر المشاهد بالتشفى فى موت شفاعات لكثرة ما اقترفت من آثام وذلك حتى يتفرغ إمام لحبيبته الرقيقة .

وإذا كانت تحية كاريوكا قد عادت لتجسيد نفس الشخصية فى فيلم «عفريت سمارة» الذى أخرجه حسن رضا عام ١٩٥٩ ، فإنها فى هذا الفيلم لم تكن معلمة بل هى شبح يحاول استلاب الحبيب حتى لا يتزوج من امرأة أخرى وحسن رضا هو الذى أخرج فيلماً بإسم«المعلمة» فى عام ١٩٥٨والذى تقوم فيه بدور معلمة فى حى الغورية يحكم على زوجهابالسجن نتيجة مؤامرة يدبرها له صديقه وينتهز الصديق فرصة وجوده فى السجن ويحاول التقرب من زوجته لكنها تصده يفرج عن الزوج ويبدأ الصديق خطة جديدة للتفريق بين الزوجين بإثارة الشك فى نفس الزوج بأن هناك علاقة بينها وبين كاتب المحل .

ومن المعروف أن هذا الفيلم مأخوذ عن مسرحية « عطيل » لشكسبير ، إذن فنحن أمام معلمة مغلوبة على أمرها ، تعيش فى كنف الرجل الذى اختارها ، ولا تنطبق أوصاف المعلمة على صاحبتنا ، إلا فى غياب زوجها ، حيث أنها تدير شئون رجالها ، وتبدو أسرتها مفككة ، بينما هى تبدو مسئولة عن مسيرة أسر رجالها الذين يعملون فى دائرتها ، وهذه المعلمة ليست شريرة مثل بقية النساء من نفس الطراز ، ومن الواضح أن السينما قد وجدت إبان تلك الفترة فى هند رستم بديلاً أفضل ، فأسندت إليها هذه الشخصية ، لتقدمها فى دور المرأة الشهوانية ، الشديدة المراس ، فى فيلم « توحة » لمحمود إسماعيل ١٩٥٨ ، ثم «الزوج العازب» عام ١٩٦٦ من إخراج حسن الصيفى .

وتوحة هى أقرب إلى سمارة الإذاعة . فهى صاحبة نفوذ ، يكاد يموت الرجال من شدة حسنها ، ورغبة فيها ، ويكاد رجل أن يطعنها لولعه لشديد بها وهى تشتهر بتعدد الأزواج وتحرص أن تكون العصمة بيدها ، ويحاول المعلم

فجلة أن يكسب ودها ، ويستمتع بثروتها ونفوذها ، وإذا كانت توحة هى معادل سمارة فإن فجلة هو معادل سلطان ، وقام بالدور نفس الممثل محمود إسماعيل ، أما رشاد الجار الجديد ، الوافد إلى الحى الشعبى ، فهو غريب مثلما كان الضابط سيد فى فيلم «سمارة» وتسعى المرأة إلى كسب قلب هذا الشاب المفتول العضلات بكل ما لديها من سلطة ، وحيل ، لكنه يصدها ، لذا فإنها تسعى إلى امتلاكه لبعض الوقت من خلال الزواج ، لكنه يظل عند موقفه ، وسمات المعلمة هنا تجمع بين جمال المرأة وثروتها ، حيث أنها تدير فرناً ، ولذا فهى محط الأنظار وهى أيضاً شريرة يطهرها الحب ، مثلما حدث مع سمارة وقد ذهبت إلى بلاد الحجاز بعد أن تزوجت من رشاد . وهى دائماً محاطة بالرجال الأشداء الذين يأتمرون بأمرها ، كما أنها تذهب ذات ليلة مع فجلة إلى كازينو فخم ، وقد ارتدت الملاءة اللف ، وهو زى لا يليق بهذه الأماكن أبداً .

أما المرأة المعلمة فى «الزوج العازب» فهى وجه معاكس لتوحة حيث أنها ليست شريرة بل أنها تسعى إلى تطهير الرجل الذى يود الاقتران بها . فالمعلم عاشور سبق له الزواج من نساء عديدات وهو يحتفظ فى بيته بأربعة منهن حتى إذا ود الزواج بامرأة قام بتطليق إحداهن ويتزوج من الجديدة ، وأزهار هنا ليست معلمة بالمعنى المفهوم لكنها أرملة تحاول أن تعيش وهى ترتدى ثياب النساء فى الأحياء الشعبية وتنجح فى تغيير المعلم أن يحتفظ بزوجة واحدة بعد أن كاد أن يتزوج من ابنته التى طلق أمها قبل سنوات طويلة .

ومن بين الممثلات اللائى عملن أيضاً فى هذه الأدوار نادية الجندى ، حيث لمعت عام ١٩٨٠ فى دور المعلمة وردة فى فيلم « الباطنية » لحسام الدين مصطفى بعد نجاح الفيلم بعامين قامت بدور نعمة الله فى فيلم «وكالة البلح» لنفس المخرج . ووردة هى نموذج للمعلمة بشكلها القديم وتعد مثلاً بالغ الوضوح للمعلمة فهى أشبه بملكة النحل يحوم الرجال من حولها ويعشقونها بكافة أعمارهم وهى لا تنظر إلى الرجال الذين ينتمون إلى نفس مكانتها فهى صاحبة مقهى تتطلع إلى مكانة أفضل من خلال علاقتها بفتحى ابن أسرة

العقاد الثرية. ورغم أنها تحمل منه فإن والد حبيبها يقف لعلاقتهما بالمرصاد ويتخلى فتحى عنها بضغط من أبيه تاجر المخدرات الشهير . وعندما تلد ابنها يقوم رجال العقاد بخطف الوليد الذى لا تراه بعد ذلك ، ولا تعرف مصيره ، ووردة هذه أقرب إلى سمارة فى بعض صفاتها ، فهى سرعان ما تتخلى عن الزى الشعبى ، من أجل ارتداء أفخر الملابس وهى تترقى على المستوى الإجتماعى حيث تتحول من صاحبة مقهى ترقص للرجال السكارى ، إلى امرأة ذات حيثية وثروة ، وتسعى للانتقام من العقاد الذى حرمها من إبنها .

ووردة تسكن حياً شعبياً معروفاً بأنه تجمع لأبرز تجار المخدرات فى القاهرة ، ولذا فإنها تصعد إجتماعياً بسهولة من خلال علاقاتها المتشابكة . وتترك الغرزة التى كانت تمتلكها إلى مكان آخر أكثر علواً ، وتغدو فيه ذات مكانة أفضل .

ونعمة الله فى وكالة البلح أيضاً امرأة تعيش فى حى شعبى وهى ذات مكانة فى سوق فيه البائع والمشترى ويسيطر عليه الأغنياء . وهذه المرأة تتسم بجمال فج ، وتجذب نحوها قلوب الرجال ، لكنها تتطلع إلى الأثرياء بشكل خاص ، وهى فى بداية الفيلم ترتدى زى المعلمة ، وتجلس أمام نرجيلتها ، وفى حياتها مجموعة من الرجال الذين سبق أن صعدوا إلى فى فراشها ، خاصة زوجها الأسبق عبدون الذى أفلس ويعمل بخدمتها ولا يزال يحبها ، وعلى طريقة سمارة وتوحة ، فإن هناك رجلاً يتطلع إليها ويكتوى من أجلها ، بل رجال ، كما أن هناك رجلاً واحداً تتطلع إلى امتلاكه ، وهو عبدالله الوافد الجديد إلى الوكالة الذى تتزوجه وتجعله سيداً للمكان ، لكن هذا الرجل لا يلبث أن يهجر نعمة الله ، كى يتزوج من إبنة أمجد بك المسئول الكبير الذى كم استعانت به المرأة لإنجاز أعمالها . وتحاول نعمةالله أن تنتقم من زوجها عبدالله ، وأن تجعله يشهر إفلاسه من خلال سطوتها .

إذن ، فهناك صعود ملحوظ فى حياة نعمة ، تصل بعده إلى مكانة عالية فى المجتمع ، وتنتقل من المقعد الصغير الذى تجلس عليه أمام نرجيلتها إلى مسكن وثير الفراش ، غالى الأثاث .

وهناك نماذج أخرى للمرأة المعلمة ، خاصة فى السينما المعاصرة ، وقد جسدت مديحة كامل دورها فى «المعلمة سماح» لمحمد عبدالعزيز عام ١٩٨٩ وهى ليست معلمة بالمعنى المتعارف عليه فى الأفلام السابقة الذكر إلا قليلاً . فهى إنسانة طيبة ، تساعد الشاب سيد مالياً حتى يتم دراسته بالخارج ، وتتعرض فيما بعد لخديعته ، حيث يتخلى عنها ليتزوج من إبنة لرجل يدعى كمال ، كم حاول التقرب منها ، وأن يتزوجها ، لكنها رفضته .

ومديحة كامل لم تجيد أداء هذا الدور ، فهى لا تتسم بأى غلظة ولاتجيد أداء مثل هذه الشخصيات ، لذا لم يحمل الفيلم سوى الإسم عن المعلمة ، وقد عكس ذلك رؤية السينما فى نهاية الثمانينات لمثل هذه المرأة بعد أن استنفدت جاذبيتها وبكارتها فى السينما المصرية ، فمما لاشك فيه أن السينما قد استفادت من الإذاعة فى صناعة مثل هؤلاء النسوة . فى أعمال من طراز «سمارة» و«توحة» ، حتى إذا بهت دور الإذاعة ، والدراما التى تقدمها للمستمعين بدت هذه الشخصيات أيضاً باهتة .

وعلى الجانب الآخر ، فإنه لدينا نماذج من المعلمة الشريرة ، الأقل حسناً وجمالاً ، والأكبر سناً ، والتى عكست شكلاً آخر من هؤلاء النسوة ، وأمامنا نموذجان بارزان هما مارى منيب ، ونعيمة الصغير . حيث جسدت مارى منيب أدوار المرأة الشديدة المراس التى تنجح فى التفريق بين الزوجين ، لكنها تتسم بخفة ظل ملحوظة ، وفى فيلم «حميدو» لنيازى مصطفى عام ١٩٥٣ . جسدت دور صاحبة المقهى التى تجلس أمام القمطر ، تباشر أعمالها ، وتتولى إدارة المقهى ولا تكاد تغادر المكان ، وهى عاشقة لرجل بدين يبدو أقرب إلى البله ، يجسد دوره السيد بدير ، تدلله دائماً ، وتضربه على كتفه ، وتبادله النكات وهذه المعلمة تشترك أيضاً فى الإتجار بالمخدرات مثلما يفعل الرجال من حولها ، لذا فإنها تصدم حين تكتشف أن حبيبها الأبلة البدين ليس سوى مخبر شرطة ، كان يتجسس على أنشطة المهربين .

وليس لدى هذه المعلمة أى جاذبية جنسية ، وهى أشبة بجوال من اللحم

البدين ، لكنها تبدو خفيفة الظل ، ورغم أنها تعمل فى تجارة المخدرات ، فإنها لا تملك أى نوايا شريرة ، بل على العكس ، فهى عاشقة يضحك عليها المخبر السرى حتى يتمكن من القبض عليها .

وهذه المعلمة لا تترك النرجيلة قط من يدها ، بواقع مهنتها ، والمكان الذى توجد به ، وفى فيلم «بنات بحرى» لحسن الصيفى ١٩٦٠ ، كانت تعمل تاجرة فى الوكالة ، لها مراسم خاصة قبل مباشرة العمل ، فهى تجلس إلى مقعدها ، وتتناول النرجيلة ثم تقوم بتوزيع المرتبات أو الأوامر على عمالها ، وهى تمارس العمل بنفسها ، لأن ولديها سلامة وعادل منشغلان دوماً بطموحاتهما الغريبة .

وفى مشهد بارز من الفيلم ، بدت المعلمة ، وكأنها قد سيطرت على مقدرات العمل ، وتمكنت من قيادة كل الرجال الذين يحيطونها ، بمن فيهم أخوها الذى تصرف عليه ، إذن فمن حقها أن تكون «، معلمة » على كل هذا الحشد من الرجال غير المنتجين . الذين يبدون عالة عليها .

أما نعيمة الصغير ، فقد جسدت هذا الدور فى أفلام عديدة ، لكن أبرز أدوارها هى خاطفة الأطفال فى « العفاريت » لحسام الدين مصطفى عام ١٩٩٠ وهى فى هذا الفيلم تقوم بشراء أو إيواء الأطفال المتشردين ، كى يعملوا لديها فى النشل والسرقة . وهى تجيد تدريبهم كى يعملوا لديها ،وكما نرى ، فإن ما جسدته نعيمة الصغير هنا أشبه بالدور الذى جسدته نجمة إبراهيم فى « جعلونى مجرماً » ، ولكن يجب الإشارة إلى الفرق بين زعيمة العصابة ، وبين المعلمة فهناك خطوط فاصلة بين المرأتين ، ورغم أن رجال المرأتين فى الفيلمين السابق الإشارة إليهما ينادون كل منهما بالمعلمة ، إلا أنهما فى الواقع زعيمتا عصابة يتم القبض على كل منهما وتودعان السجن. ولعل القارئ سوف يلاحظ أننا لم نتضمن فى الحديث النساء اللاتى يمارسن المهن غير المشروعة مثل القوادات والعاهرات أو مهربات المخدرات وخاصة هؤلاء اللائى لم يتم تطهرن حيث أن المعلمات اللاتى تحدثن عنهن هنا يعشن فى أحياء شعبية وهن

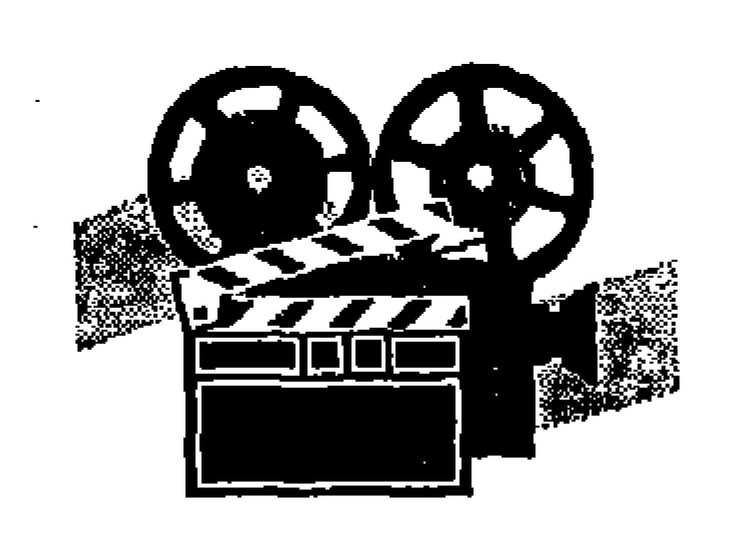
مؤهـلات للتحول ولذا لم نقف كثيراً عند الأدوار التى جسـدتها نعيمة الصغير أو نجمة إبراهيم رغم أن الرجال ينادوهن دائماً بـ « معلمة » ولعل السمات التى ذكـرناها فى بداية الحـديث لم تغـفل الإشـارة إلى مـا تتـسم بـه هؤلاء النسـوة وخاصة أن المعلمة فى هذه الأفلام هى الشخصية الرئيسية وقد تجمع المعلمة من سمات نساء أخريات كقوة المراس وشدة البأس وغيرها من السمات .

ولابد أن نتوقف عند ما مثلته فيفى عبده بأدوارها فى السنوات الأخيرة ، حيث تحولت سمات المعلمة فى الأفلام التى جسدتها إلى دور سيدة الأعمال ، وقد حـدث ذلك فى فيلم « قدارة » لعـادل الأعصـر عـام ١٩٩٤ ، ثم فى فيلم «امرأة وخمسة رجال» لغلاء كريم عام ١٩٩٧ ، ففى الفيلم الأول ، هى امرأة حرمت من عـاطفة الأمومـة وتكون عصابة لبيع الأطفال لمن حرموا نعمة الإنجاب يشاركـها فى هذا الطبيب المشهور وليد ، تعمل لديها مجموعة من الفتيات تتنازل الواحدة منهن عن وليدها مقابل أجر مغر ، لكن إحدى الفتيات تستميت من أجل إستعادة وليدها بعد أن تتفجر فيها مشاعر الأمومة . وقدارة هذه امرأة بالغة القوة والشكيمة والشر وهى زعيمة عصابة أكثر منها معلمة من النماذج التى عرضناها آنفاً ، ولكنـها صورة تؤكد أن شكل هذا النوع من النساء قد تغير ، لا سيما فى الفيلم الثانى « امرأة وخمسة رجال » حيث رأينا امرأة تتحـول من خـادمـة إلى صـاحـبـة عـمل ، وهى تتـزوج من الرجـال من أجل ممارسة الحب مع كل منهم . رغم أنها متـزوجة من رجل يكبرها كـثيراً فى السن ، وقد تمكنت هذه المرأة من الصعود الاجتماعى ، ويعمل لديها الكثير من العمال والعاملات ، أى أنها مسئولة مثل سابقاتها من المعلمات عن أسر عديدة وبعض الذين يعـملون لديهـا يرغـبـون فـيهـا ، بل أنهـا تتـزوج من أحـدهمـا ، وتمارس الحب مع الآخـر ، الأول هو عامل شديد الفحـولة شكلياً ، لكنهـا تصـدم فيه عندما تصعد معه إلى الفراش ، أما الثانى فهو عشيقها عندما كانت خادمة يعود من سفر طويل فيعاودان الارتباط معا .

وهذه المرأة تبدو مثـيـرة ، وفاتنة ، ولديـها قـدرات خـاصـة ، ويحـوطهـا

الرجال من كل جانب ، وهي لا ترتدى الزى الشعبى ، ولكنها تبدو فى سلوكها امرأة شعبية صعدت السلم الإجتماعى ، وصارت صاحبة علم بعد أن تزوجت من الثرى العجوز ، تملكت منه المصانع ومارست كل ما تريده ، يسوقها شبق ونزعة حيوانية .

ونحن نذكر هذا النموذج لأن صورة المعلمة فى السينما المصرية ، قد تغير وبالتالى قل تواجد مثل هذه المرأة فى قصص الأفلام ، ولعل لك يرجع بلاشك إلى تغير صورة الحى الشعبى المعاصر عما كان عليه الأمر فى العقود السابقة . بل أن شكل المعلم نفسه قد تغير ، وهو الشخصية الموجودة فى السينما المصرية بشكل مكثف أكثر من المعلمة ، حيث أنه يحاول احتواء المرأة ، وتبدو النساء كظلال للرجال . إذن فالصورة الآن مختلفة تماما . ولا توجد ممثلات يؤدين نفس الشخصية ، ولا يمنع هذا أننا نرى فى بعض الأفلام نساء يعملن فى الأسواق بحثا عن الرزق ولقمة العيش ، مثل المرأة فى فيلم « شادر السمك » لعلى عبدالخالق ١٩٨٦ ، التى تزوجت من السماك الذى صار معلماً فاحتواها بقوة شخصيته وكان أول شيء طلبه منها هو البقاء فى البيت ، ثم انتبذها إلى امرأة من طبقة راقية . هذه المرأة التى جسدتها نبيلة عبيد لم تحمل بالمرة سمة من سمات المعلمة التى تعرفنا عليها فى هذه السطور .



الفصل الثامن عشر

المرأة .. الخارجة عن القانون

تتعدد أشكال الخروج على القانون . وبالنسبة للمرأة فى السينما فإن كافة صورة الخروج عن القانون قد جسدتها المرأة من فيلم لآخر فإلى جوار الفتاة الحالمة المقبلة على الحياة ، فإن المرأة التى تقف ضد الشرائع سواء بإرادتها أو عن فير رغبتها قد ظهرت فى هذه السينما وبوجوه مختلفة .

وإذا كنا قد قدمنا صورة المرأة القاتلة فى فصل سابق فإن أغلب خروج المرأة بشكل إرادى عن القانون يتمثل فى إنتمائها إلى عصابة تمارس أعمالاً ضد القانون ، كالتهريب أو السرقة ، أو تزوير المال ، أو الإتجار فى المخدرات أو القيام بأعمال الجسوسية أو حتى ممارسة بعض الخطايا الصغيرة كتدبير المكائد وإثارة الغيرة بين قلوب محبين .

وأمامى الآن قائمة بالممثلات اللاتى مارسن الخروج عن القانون فى السينما المصرية ، وفيها تأكيد أن ممثلات عديدات كن فى أحسن أحوالهن – كأداء تمثيلى – وهن يجسدن امرأة تلعب ضد القانون وذلك بصرف النظر أن هناك ممثلات بأعينهن قد أجدن تجسيد هذه الأدوار من فيلم لآخر مثل نجمة إبراهيم ولولا صدقى ونعيمة الصغير وزوزو نبيل وأحيانا نادية الجندى وأخريات .

ومن هذه القائمة التى أمامى ، فإن مديحة كامل قد بدت فى أحسن حالاتها فى دور الجاسوسة فى « الصعود إلى الهاوية » وهى هنا لم تخرج عن القانون التقليدى بل على ما يمكن أن نسميه بالخيانة الخارقة فهى تخون وطنها

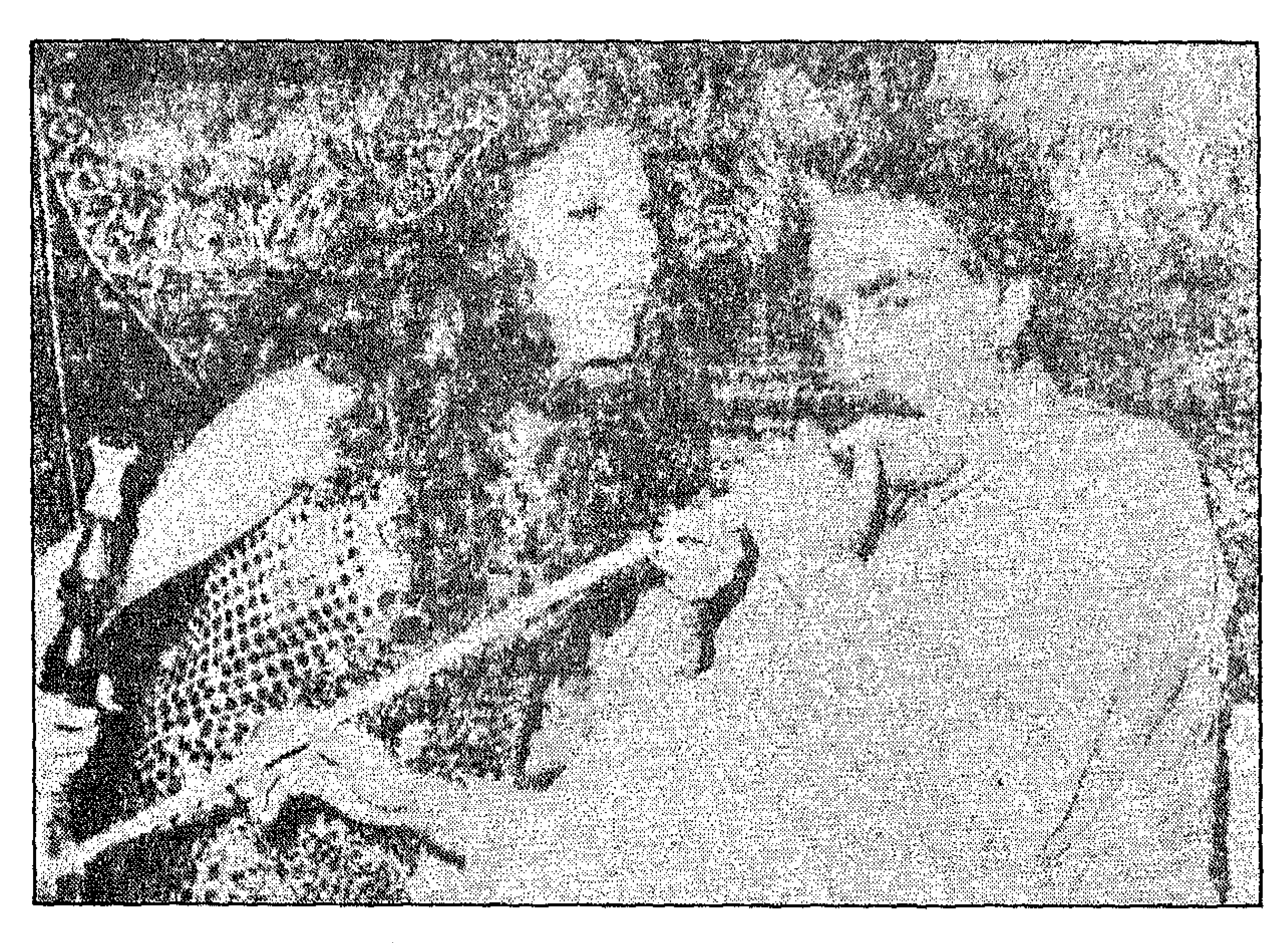
وخطيبها وتبيع أسراراً عسكرية إلى أعداء الوطن فى البداية يحاول عميل الموساد خداعها وأن يبين لها أن ما ستحصل عليه من معلومات سيجعل السلام يدوم بين القوات المتحاربة فى الشرق الأوسط . لكن عبلة تتمادى فى مهامها غير القانونية بأن تستميل إليها خطيبها الضابط الضعيف الشخصية الذى يمدها بمعلومات عن قواعد الصواريخ .

وفى الرواية الحقيقية عن عبلة ، فإنها قامت بزيارة إسرائيل وشاهدت الجبهة المصرية وكانت فخر بأنها جاسوسة وزارت الكنيست الإسرائيلى أى أنها شخصية ضد كل قانون أينما كان شكله . وفى الفيلم الذى أخرجه كمال الشيخ عام ١٩٧٧ فإن عبلة تبدو صاحبة مبادئ مضادة فهى امرأة بلا قلب وطموحها بلا حدود وهى أيضاً تمارس الشذوذ الجنسى وتبدو مسامها مفتوحة لكل ما هو ضد القانون .

وعبلة كامل هى واحدة من النساء اللاتى عملن بالجاسوسية فى السينما المصرية وهى امرأة تعتمد فى قوة خروجها على القانون وممارسة مهامها والوصول إلى أهدافها على جمالها وجاذبيتها الجنسية وجمود قلبها فهى لا تخضع لرجل وإذا كانت الجاسوسة « حكمت فهمى » فى فيلم يحمل نفس العنوان لحسام الدين مصطفى لم تخرج على القانون بل استيقظ فيها الشعور الوطنى وجاهدت لكشف الجاسوس آبلر كما ناهضت الاحتلال البريطانى فإن الفيلم قد حاول كسب صفة الوقوف إلى ضد القانون والوطنية لحكمت فهمى . أما راشيل الجاسوسة التى جاءت من أوروبا فى فيلم « الجاسوس » لنيازى مصطفى فإنها تسعى للانتقام لمقتل أبيها وأمها الجاسوسين اليهوديين اللذين يتعاملان مع الموساد وتحاول الإيقاع بضابط البحرية وتتعرف عليه من أجل الحصول على المزيد من المعلومات وتبدو الجاسوسة هنا أقرب إلى فرد فى عصابة خارجة على القانون منها كجاسوسة حسب نواميس التجسس وقد كان



مديحة كامل فى « الصعود إلى الهاوية »



محمود ياسين مع نادية الجندى فى فيلم « الباطنية »

مصير راشيل هنا أن أصيبت برصاصة جاءتها من القوى المتصارعة ، بعد أن حدث فى داخلها تحول ناحية الضابط الذى حاولت أن تخدعه وأن تحصل منه على المعلومات .

وهناك جاسوسة ثالثة ، مأخوذة أيضاً من حكاية حقيقية فى فيلم «فخ الجواسيس» لأشرف فهمى عام ١٩٩٢هى داليا وهناك تشابه بينها وبين عبلة فهى تنشأ حاقدة على نظام الحكم الذى أمم ممتلكات والدها الذى مات بحسرته وكما تم تجنيد عبلة فى باريس وهى فى قمة التفتح لخيانة وطنها يتم تجنيد داليا فى أثينا لتعمل لحساب الاستخبارات الإسرائيلية للتجسس على مصر. وإذا كان الدافع لديهما واحداً فإن الفيلم الذى أخرجه أشرف فهمى يرى أن داليا قد تخلت عن موقفها السلبى ضد وطنها لأسباب خاصة فإذا كانت عبلة قد توجهت إلى تونس من أجل لقاء أبيها المريض فإن داليا تعرف أن أخاها عصام قد مات أثناء تدمير قاعدة عسكرية وهى التى مدت الموساد بمعلومات عن هذه القاعدة ، لذا فإن داليا تندم على جريمتها وتسلم نفسها للاستخبارات المصرية ويتضح أن الخبر عن مصرع شقيقها غير صحيح وأن هذا الأمر خطة من أحد رجالات الاستخبارات أى أن داليا هنا تراجعت عن موقفها .

وهناك جاسوسة أخرى فى فيلم « مهمة فى تل أبيب » لنادر جلال مرت بنفس الحالة من الخروج على القانون إلى محاولة مساعدة الاستخبارات الوطنية ، وذلك لأسباب إجتماعية فى المقام الأول .

والإجرام سمة موجودة فى قلب الكثير من نساء السينما ويمكن أن نقف عند شخصية أخرى جسدتها مديحة كامل فى فيلم « السقوط » لعادل الأعصر ١٩٩٠ ، فتوحيدة موظفة فى مصلحة التليفونات وحسب طبيعة عملها فإنها تقوم بالتصنت على المكالمات الهاتفية ويسوقها الشر إلى معرفة الحياة الخاصة والأسرار للعديد من الأشخاص وتسجل المكالمات التليفونية ويساعدها فى ذلك

زميلها حسن فيهددان أصحاب هذه المكالمات ويبتزان أموالهم كما يقومان بإبلاغ الشرطة والخروج عن القانون هنا يبلغ مداه حين يحقق الاثنان ثراءً ملحوظاً من هذا الابتزاز ثم يقعان فى مواجهة شرسة مع مجرم عتيد لا يستسلم بسهولة لهما ، بل إنه يحاربهما ويقتل المرأة بعد أن حصلت منه على مبلغ كبير استلمته من أحد أعوانه فى البنك .

وسمة توحيدة ، أنها امرأة خارجة عن القانون ، ولا تشكل عصابة فهى فى البداية تعمل وحدها وبعد أن تزوجت زميلها حسن يعملان كثنائى ولم تتسع الأعمال إلى أكثر من شخصين. وإذا كانت الجاسوسة تعمل فى غالب الأحيان بمساندة مؤسسة تعكس قوة دولة وراءها الأسلحة والخبرة والأموال فإن توحيدة تستند إلى قوة الشر بداخلها وإلى أعصابها الباردة وثقتها الشديدة فى نفسها وهذه السمات تغلب دائماً على الخارجات على القانون فى السينما. وقد أسندت هذه السينما شخصية المرأة الخارجة على القانون لحسناواتها خاصة عندما تضطلعن بالبطولة ولنأخذ مثالاً آخر غير مديحة كامل وهى ليلى فوزى .

فقد قامت الشخصيات التى جسدتها ليلى فوزى فى أفلام عديدة بدور امرأة شريرة تدبر الجريمة وتنفذها بإتقان وتنجح فى تحقيقها وتنكشف جرائمها لسبب واه . والمعروف أن ليلى فوزى قد جسدت دوماً أدوار الفتاة المغلوبة على أمرها لكنه جسدت أيضاً دور الخارجة على القانون فى أفلام من طراز « من أجل امرأة » لكمال الشيخ ١٩٥٩ و « ضربة شمس » لمحمد خان ١٩٨٠ .

فهى فى الفيلم الأول ، تقوم بدور زوجة لرجل عجوز ، وهى تمارس جريمة مثلثة الأضلاع ، فهى من ناحية تخون زوجها مع عشيق يدفعها إلى التخلص من زوجها ، ومن ناحية أخرى فإنها تسعى إلى إيقاع مندوب التأمين فى حبائلها وإقناعه أنها تحبه من أجل أن يكون أداة للتخلص من الزوج وهى من ناحية ثالثة ترسم خطة قتل للزوج وتبدو الخطة متقنة بحيث يتم قتل الزوج

وإلقائه من القطار والخطة تنجح وتصرف المرأة التأمين المسموح لها وتبدو كأنها قد خططت ونفذت جريمة كاملة ولا يتم اكتشاف الأمر إلا من خلال موظف التأمين العاشق حين يفاجئها مع عشيقها الأول وبدافع الغيرة تدور معركة بين الاثنين يقتل كل منهما الآخر .

والشخصية الأساسية فى الفيلم هى المرأة فهى التى تدبر الجريمة وتخططها وباعتبار أنها كانت ممرضة سابقة فإنها تنجح فى تنفيذ مهمتها والمرأة هنا كما أشرنا هى المحرك الأساسى تتسم بذكاء وأنوثة طاغية وقدرة على الإقناع وجذب الرجال .

وقد جسدت ليلى فوزى دور رئيسة عصابة بعد ذلك بأكثر من عشرين عاما فى « ضربة شمس » حيث تتزعم عصابة لتزييف النقود هذه المرأة تبدو غامضة رغم جمالها تركب سيارة مرسيدس وهى تقوم بتصرفات شريرة فتدس السم لضابط شرطة يقع صريعاً فى المطعم وهى تقوم بنفسها بتبديل حقائب النقد وهى تنجح فى مهاجمة شمس المصور الصحفى وتضربه بعنف وتكسر له آلة التصوير وتمارس المرأة هنا كافة أعمال رجال أو نساء العصابات فهى تحقن خصومها بحقن مخدرة وتتصرف بذكاء وثقة فى النفس .

وفى السينما المصرية الكثير من الخارجات عن القانون اللاتى يملكن الجمال والذكاء ومنهن على سبيل المثال هدى فى فيلم « هدى ومعالى الوزير » لسعيد مرزوق ١٩٩٥ فهى امرأة بالغة الحسن والجاذبية موظفة صغيرة فى إحدى شركات المقاولات تتاجر بجسدها من أجل تحقيق مآربها وهى تلهب مشاعر وزير عربى فتدفعه أن يتزوجها وتكون ثروة وشركة من خلاله وهذه الشركة تكون نواه لشركات عديدة فى مجال المقاولات .

وهدى فى هذا الفيلم هى امرأة نفعية يمكنها أن تفعل أى شىء فى سبيل مصلحتها وقد بين الفيلم خروجها على القانون فى أنها استولت على مبالغ

مالية من مواطنين قبل أن تهرب بعد كشفت الصحافة عن أعمالها. ومن المعروف أن الفيلم مستوحى من حياة شخصيةحقيقية هربت إلى خارج مصر بمساعدة أحد الوزراء . وقد كشف الفيلم الوسائل غير القانونية التى لجأت إليها المرأة من أجل تحقيق مآربها ابتداء من شراء ذمة زوج الصحفية التى فضحت أعمالها على صفحات الجريدة وانتهاء بالوزير الذى صورته فى أوضاع مشينة وأجبرته أن يقوم بتوصيلها إلى سلم الطائرة قبل أن تهرب .

وهذه الخارجة عن القانون تمتلك كافة ما أشرنا إليه من قبل من سمات نسائية تؤهلها إلى إضعاف الرجال من حولها فيتحولون جميعاً إلى أداة لخدمة أهدافها ، وتحقيق مآربها وذلك ابتداء من المهندس الذى رافقها فى سفرها إلى البلد العربى وهو لا يتورع عن مس فخذيها كلما عن له ذلك بل إنه يبدو كأنه يقدمها لوزير الإسكان فى ذلك البلد على سبيل الرشوة الجنسية، ثم هناك الوزير نفسه الذى يسيل لعابه فيدعوها إلى منزله ويحاول نيل متعته منها إلا أنها تشترط أن يتم ذلك بشكل شرعى، ولعل هذا هو الشىء الشرعى الوحيد الذى تم فى الفيلم على يدىّ المرأة وعندما تعود المرأة إلى بلادها بعد عدة أشهر لتكوين شركة فإنها تكون كل أعضاء مجلس إدارتها من رجال هم أهلها وأبناء عائلتها الذين كانوا فيما قبل أقرب إلى المتشردين أما الوزير الذى وقع بين حبائلها فقد بدا لين العريكة أمام جسدها اللدن .

وقد أشار الفيلم أن الشخص الوحيد الذى وقف ضد هدى هو امرأة . وقد استخدم الفيلم إسم صحفية معروفة قامت بالتصدى لامرأة تحمل نفس الإسم وعاشت نفس الظروف وذلك باعتبار أنه لا يواجه المرأة سوى أنثى مثلها .

ومثل هذا النوع من النساء الجميلات الخارجات على القانون فى السينما يبدون أكثر جاذبية وهن محور الأحداث ولذا فإن المتفرج لا يشعر بكراهيته لما يمارسنه وذلك لأنهن يتسلحن بالجمال والذكاء ، ويمكن أن يكون المتفرج أسيراً

لبعض الوقت للسحرالذى تمارسه المرأة على الآخرين فقد ظهرت هدى فاتنة فى الفيلم وفى النسخة غير المراقبة التى شهدتها بدت الممثلة التى جسدت الدور وهى تستحم فى منتهى الفتنة فكيف للمرء أن يكره ولايتعاطف مع من يفتنه ويمتع عينيه بالرؤية فى نفس الوقت الذى بدا فيه ضحاياها كأنهم يستحقون ما فعلته بهم ابتداء من الصعيدى الذى جاء من قريته حالماً بمسكن رائع فى القاهرة فلم يجد سوى الصحراء وانتهاء بالوزير الذى فتنته بذكائها وسحرها .

إذن فهذا النوع من البشر الخارج على القانون لا يكتسب كراهية مباشرة لدى المتفرج وذلك عكس نساء أخريات أقل جمالاً وأكثر شراسة ، ولذا فإن نهاية هؤلاء النسوة تتسم مع ذكائهن حيث استطاعت هدى الهروب من البلاد دون أن تتمكن الشرطة من القبض عليها .

وهناك نموذج آخر لامرأة خارجة على القانون لا نملك سوى التعاطف معها وقد يكون النموذج الذى نذكره ثانوياً لكن من المهم أن نلقى عليه الضوء فهى أيضاً امرأة تتزعم عصابة للتهريب جسدته إيمان فى فيلم « المولد » لسمير سيف هذه المرأة تبدى من الجمال ما يفتن وهى ذكية وتتزعم عصابة صغيرة من الرجال الأشداء وهى تلتقى بإبراهيم المجرم عندما يأتى لسرقة خزانتها فتشهر عليه المسدس وتستدعى رجالها من أجل القبض عليه لكنها عندما تشعر أن مثل هذا اللص الماهر قد يصبح ذا فائدة لأعمالها المشبوهة فإنها تطلب منه أن ينضم إليها .

وقد تمكنت المرأة من استمالة ذلك اللص الماهر بذكائها وجسدها حيث أصبح رجلها فى الفراش لفترة من الوقت وصارت العلاقة قوية بينهما فكان يدافع عنها ضد رجالها وقام بعمليات عديدة من أجلها وسافر إلى الخارج ونقل البضائع ثم قام بتفجير اليخت الذى تركبه هرباً من مطاردة قاتلة قام بها رجالها بعد أن قتلوا شاباً صغيراً كان إبراهيم يتعاطف معه .

وعند مشاهدة اليخت ينفجر وبداخله المرأة الجميلة التى خرجت عن القانون فلابد أن يكون السؤال المطروح داخل المرء هو : وما ذنب أن تموت هذه المرأة ، ولماذا يقتلها ، لذا جاء المونتاج سريعاً ونقل الأحداث إلى مرحلة أخرى تجعل المرء ينسى ما حدث تماماً ويؤكد ذلك أن السينما يمكنها أن تحدث الكثير من المشاركة الوجدانية مع هؤلاء الخارجات عن القانون .

وفى السينما المصرية قامت نساء عديدات جميلات بالخروج على القانون واكتسبن جاذبية ملحوظة مثل الشخصية التى جسدتها تحية كاريوكا فى فيلم «حميدو» لنيازى مصطفى عام ١٩٥٣ فهى عشيقة لرجل عصابات تدافع عنه وترقص له وتبدو ابتسامتها ساحرة جذابة وتختلف صورة هذه المرأة كثيراً عن سواها من النساء الشريرات فهى لا تكشر عن أنيابها ولا تلعب بعضلات وجهها بما يعكس الشر ، مثلما تحاول أن تجسد أخريات نفس الشخصية .

وقد جسدت تحية كاريوكا نفس الشخصية الجذابة فى فيلم « سمارة » لحسن الصيفى وهو نفس الدور الذى لعبته فى الإذاعة الممثلة سميحة أيوب ، حيث أنها كانت سبباً فى تدمير عدة رجال . أما سمارة الفيلم فإنها لم تكن سبباً فى إيذاء الآخرين ولكنها ألهبت مشاعر الرجال خاصة الأشرار مما دفع بواحد من رجال العصابات أن يتزوجها ولكن قلبها لم يكن أبداً ملكاً لها .

وقد مثلت تحية كاريوكا فى أفلام عديدة دور المرأة الخارجة عن القانون والتى تمتلك جاذبية ساحرة ولذا فإنها فى الكثير من هذه الأفلام تدفع حياتها ثمناً لما ارتكبته أو لأنها تمر بحالة من التصفية وتتوب عما ارتكبته من شر مثلما حدث فى « سمارة » و « حبيبى الأسمر » .

وسوف نرجئ الحديث عن بقية الجميلات إلى نهاية الفصل باعتبار أن أغلبهن قد شهدن تحولاً إلى الأفضل من خلال قصص الحب اللاتى عشنها فى الكثير من الأفلام لكن من المهم الإشارة إلى الوجه المضاد لهذه المرأة حيث

صورت السينما نساء أخريات خارجات عن القانون لا يتمتعن بأى جمال بل يتسمن بدمامة وشر ملحوظ وهن يقدن عصابات للتهريب أو للسرقة أو لخطف الأطفال ولذا فإن وجود مثل هذه المرأة لا يحدث أى نوع من التعاطف معها وما تفعله بالآخرين حيث أننا هنا أمام شر نقى يخلو من الجنس والجاذبية وتبدو المرأة هنا أقرب إلى الرجال فى خشونتها سواء فى الجانب الصوتى أو السلوكى.

ولعل ما جسدته نجمة إبراهيم من أدوار فى أفلام متعددة يعطى الصورة المثلى لهذا النوع من النساء ، ومن يتذكر صوتها وهى تجسد شخصية « ريا » فى الفيلم الذى أخرجه صلاح أبو سيف ، سوف يتأكد إلى أى حد هى تحمل الصفات الآنفة الذكر وغيرها بالإضافة إلى عينيها الحولاء . لذا فإن الكاميرا لم تقترب قط منها وإن كان صوتها الأجش وضحكتها الخشنة وصدرها المندفع للأمام بما يوحى أنها السيدة عضلات كل هذا يعكس صورة امرأة لا تعرف الرحمة ولن تمر أبداً بحالة من التصفية ولن تتوب قط عم فعلته . وإذا كنا قد تحدثنا عن دورها كقاتلة فى مكان آخر فإننا هنا نتناولها كنموذج بالغ الوضوح لامرأة خارجة على القانون فهى صاحبة عصابة لخطف الأطفال فى فيلم «جعلونى مجرماً» لعاطف سالم حيث تبدو كالحرباء تتلون للموقف الذى تعيش فيه ، فأمام الأطفال الذين يعملون فى خدمتها تبدو شديدة القسوة لا تعرف الرحمة كما أنها تضرب رجالها وتشخط فيهم بقسوة حتى أحست أن سلطان هو الأقوى منها وتعاملت معه كند لها وساومته على العمليات وحاولت أن تكسبه لعصابتها ، وفى موقف ثالث فإنها ترتدى ملابس امرأة من علياء القوم وتنطق بكلمات تركية وهى تبكى أمام ضابط الشرطة وتخبره عن حفيدها المفقود وهو فى الحقيقة واحد من أفراد العصابة وتنجح المرأة فى كسب ود الضابط بالبكاء وتتمكن من استرداد الصبى وإعادته إلى وكرها .

إذن فهناك مفردات تستعملها هذه المرأة فى مقابل الحسناء الخارجة على

القانون . إذن فنحن أمام ذكاء من نوع آخر ويوظف قدرات خاصة كالبكاء والتلون وأحياناً القوة البدنية وقد بدت ملامح نجمة إبراهيم فى العديد من الأفلام الأخرى مثل « إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة » ومن المعروف أنها ظاهرة لم تتكرر وقد حبستها السينما المصرية فى دور الشريرة فى كل الأفلام التى شاهدناها فيها مثل « أنا الماضى » و « الليالى الدافئة » و « ثلاثة لصوص » و « أربع بنات وضابط » .

لاتوجد إذن فى السينما امرأة لها مثل هذه الصفات لذا فقد كان مصيرها العقاب القانونى والقبض عليها فى نهاية الأحداث وإيداعها السجن ولم يكن مصير أى من النساء الخارجات عن القانون التى جسدتهن القتل .

ولدينا نماذج أخرى من الخروج النسائى عن القانون بعضها يمكن للقانون أن يعاقب عليه ، والبعض الآخر يعاقب عليه العرف الاجتماعى وقانون السماء وقد جسدت لولا صدقى المرأة القاتلة ومدبرة الجرائم فى أكثر من فيلم منها «الأستاذة فاطمة» لفطين عبدالوهاب عام ١٩٥٢ وفى «سارق الفرح» قامت عاهرة - جسدتها عبلة كامل - باستدراج راغبى المتعة إلى منطقة جبلية ليكونوا صيداً ثميناً لدى بلطجى يسرق منهم أموالهم . إذن فنحن أمام مجموعة من الخطاة ينتقمون لبعضهم من أنفسهم وهذه العاهرة التى تبتز زبائنها وتسرق أموالهم تمتلك قلباً ، وتحب هذا البلطجى العاطل وتبدو خفيفة الظل .

وهناك نماذج لم يمسها قانون الشرطة فى فيلمى «رغبات ممنوعة» و«لاتسألنى من أنا» لأشرف فهمى ثم نموذج نادية فى فيلم «لا أنام» لصلاح أبو سيف ١٩٥٧ فقد قامت علاقة مشبوهة بين أب عجوز وابنته العانس فى الفيلم الأول وقد حرمت هذه العلاقة الفتاة من الزواج من أى رجل آخر حيث رأت أباها كنموذج إنسانى لا مثيل له لذا سد الرجل عليها الإعجاب بأى رجل آخر .

أما الأم فى فيلم «لا تسألنى من أنا» فقد اضطرها الفقر إلى بيع أحد أبنائها

إلى امرأة عاقر وذلك من أجل أن تتمكن من تربية بقية الأبناء ولم يحدث أن عاقب القانون المرأة على هذه البيعة ولم يتم كشفها إلا من خلال الأبناء الذين عرفوا الحقيقة فى النهاية فباركوها بعد أحداث متتابعة.

وفى فيلم « لا أنام » راحت الإبنة الصغيرة تحرك المنزل من وراء ستار مجهول ، وتمارس فيه ما تود دون أن يكشف أحد ألاعيبها فهى تحب رجلاً ناضجاً من خلال الهاتف وتوقع بين عمها وأبيها بأن تبث الغيرة فى قلب هذا الأخير لدرجة أنه يطلق الزوجة ويقاطع الأخ ثم هى ترسم للأب أن يتزوج من امرأة أخرى تبدو لعوباً بعد القران وتخون زوجها مع أحد عشاقها الصغار .

وليست تصرفات نادية هنا خاضعة لقانون أو حتى تخرج عليه لذا فإنه لايتم عقابها بالقبض عليها أو ماشابه كما أنها لا تعترف بما حدث إلا بعد أن تمسك النيران فستانها أثناء استعدادها للزفاف ويحترق جزء من جسدها لذا فإن القانون السماوى لا يتأخر عن تنفيذ عقوبته على وجه السرعة .

وهناك نوع آخر أيضاً من النساء الخارجات على القانون ، تمثل فى شخصية الشيخة «هاناجة» فى فيلم «عتبة الستات» لعلي عبدالخالق ١٩٥٥ فهذه المرأة تكاد تكون إحدى القلائل اللاتى يمارسن السحر والدجل فى السينما المصرية ، باعتبار أن الرجال قد سيطروا على هذه المهنة فى أفلام أخرى . وهذه المرأة تبدو قوية الشخصية ، ذات مهابة خاصة قليلة الكلام ولا تدخل فى مطالبها بشكل مباشر وهى تستخدم الكثير من المساعدين أغلبهم من النساء الحسناوات ولهذه المرأة الكثير من الزبائن ولا نقول الضحايا وهى ليست شريرة بالمعنى المألوف للشر كما أن خروجها عن القانون يحدث فى حدود أن ما تفعله منتشر فى الطبقات الشعبية . وهو استخدام قطعة صوف مبللة بسائل منوى من أجل إخصاب امرأة زوجها عقيم وهى تحل ظاهريا مشكلة مستعصية حيث تحمل المرأة بعد طول انتظار .

إذن فهذه المرأة قد حلت مشاكل عديدة أسرية على طريقتها ولولا أن زوج إحدى زبائنها رجل شرطة عقيم ما تم القبض عليها باعتبار أنها تتقن عملها وتحدث النتائج المرجوة .

يبقى أمامنا الوقوف عند نماذج من النساء مارسن الخروج على القانون ونجح الحب فى تطهير سلوكهن وتوبتهن إلى حياة أفضل مثل النشالة والنصابة وامرأة فى عصابة وقد رأينا ماحدث لكل من توحة وسمارة على سبيل المثال فكل منهما يطهرها الحب وفى «سمارة» فإن المرأة التى تزوجت خارجاً على القانون قد أحبت ضابطاً تخفى فى هوية مجرم أى أنها أحبته كمجرم يعيش فى القبو ولم تحبه كضابط وعندما عرفت هويته صدمت لبعض الوقت ثم راحت تساعده فى القبض على زوجها ودفعت حياتها ثمناً وهى تفديه برصاصة كادت أن تصيبه .

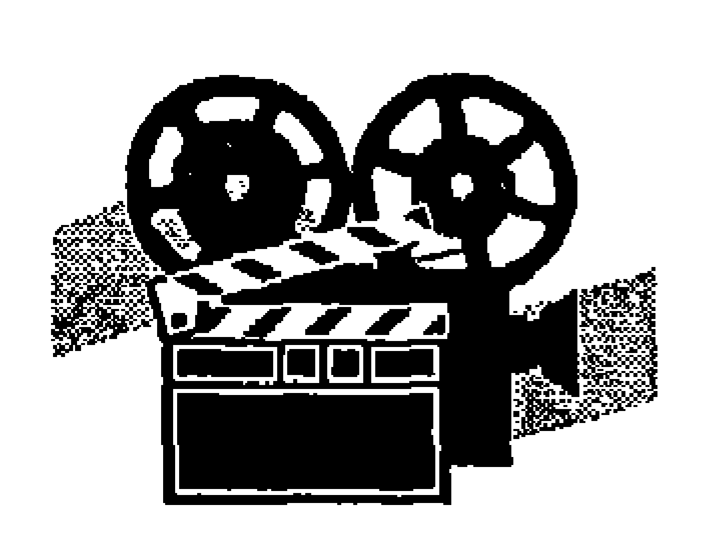
أما «توحة» فهى نموذج آخر مشابه منها دبرت خططاً عديدة من أجل النيل من رشاد الذى صدها وودت أن يكون واحدا من سلسلة أزواجها لكن الجار الجديد يصدها ولا يمتثل لها فتدفع إلى أخته الوحيد برجل من أعوانها كى يتزوجها من وراء الشقيق ثم تدفع برجال آخرين من أجل ضربه بسيارة وهى نفس السيارة التى أفقدت أحد أعوانها «فجلة» ساقاً فيما قبل .

كل هذه الأفعال تنتهى بعقاب غريب الشكل هو التوبة والزواج بمن تحب بعد أن تطهرت أى أن المصير هنا هو التطهير والوصول إلى الأفضل . وقد سارت فى هذا الدرب نساء أخريات مثل الشخصية التى جسدتها ليلى مراد فى « من القلب للقلب » حيث تلعب دور امرأة فى عصابة تعمل على جلب الزبائن الجدد إلى مائدة القمار وتنجح فى الغش ولكنها عندما تحب أحداً من هؤلاء الذين خدعتهم فإنها تقرر أن تتحول من امرأة ضد القانون إلى امرأة مع هذا القانون وتسعى إلى إيقاع العصابة .

وقد حدث هذا الأمر للشخصية المقتبسة عن رواية « كارمن » في أفلام من طراز « المرأة شيطان » لنيازي مصطفى ١٩٧٢ و « امرأة بلا قيد » لبركات ١٩٧٩ فهذه المرأة تعمل في التهريب وتساعد عصابة من الأشداء وتعمل على الإيقاع بحارس الأمن الذي يقع في غرامها ويصبح تابعاً لها لكنها فيما بعد تحبه وتدافع عنه وتحاول تهريبه وإسقاط العصابة .

كما نجح الحب في تغيير قلب وسلوك اللصة التي جسدتها سعاد حسني في أفلام من طراز « موعد في البرج » و « المشبوه » فقد انقلبت هذه المرأة بدرجة ١٨٠ كي تصبح مع القانون ، تقف لتغيير مسار الرجل الذي أحبته وهو في كلا الفيلمين لص مثلها تعرفا وهما يقومان بسرقة في شقة المسروق الأولى كانت لصة والثانية عاهرة ساعدت اللص في السرقة والهرب وهي تعرف العصابة التي ينتمي إليها اللص جيداً لكن عمر اللصوصية في داخل هذه المرأة قصير حيث تتوب وتساعد رجلها الذي أحبته على التوبة ، وتقف ضد أي محاولة لإعادتها أو لإعادته إلى عالم الإجرام مرة أخرى .

وقد نجح الحب في العديد من قصص السينما المصرية في تطهير سلوك وقلوب الكثير من بطلات هذه القصص كان الكثيرات منهن خارجات على القانون .



الفصل التاسع عشر

المخرجات .. فى السينما المصرية

هناك ظاهرة غريبة ترتبط بنشاط المرأة كمخرجة فى السينما المصرية ، وهى أن هذه المرأة بدأت تقف خلف الكاميرا منذ الأفلام الأولى فى عمر هذه السينما ، وشهدت أقسى حالات العطاء فى الثلاثينات ، ومع بداية الأربعينات ، ثم كادت أن تتوقف تقريباً حتى منتصف الثمانينات .

وحسب قوائم المخرجين فى السينما ، فإن هناك إحدى عشرة مخرجة ، منهن خمسة عملن فى بداية السينما هن إحسان صبرى، وأمينة محمد ، وبهيجة حافظ ، وعزيزة أمير ، وفاطمة رشدى ، أما الخمس الأخريات اللاتى عملن منذ منتصف العقد التاسع من القرن العشرين فهناك نادية حمزة ، وإيناس الدغيدى ، ونادية سالم ، وأسماء البكرى ونعمات رشدى وذلك باعتبار أن فيلم « من أحب » الذى أخرجته ماجدة فى الستينات لم يشكل ظاهرة فى حياة الفنانة كمخرجة ، وأن ماجدة قد اضطرت إلى تكملة تنفيذه تحت ظروف إنتاجية لا تهمنا الإشارة إليها هنا .

وأغلب مخرجات المرحلة الأولى من السينما هن فى الأساس ممثلات ، مارسن الإخراج كنوع من الوجاهة الفنية وما لبثت كل واحدة منهن أن تفرغت إلى عالمها الأساسى وهو التمثيل . فحسب ما جاء فى قاموس السينمائيين المصريين فإن إحسان صبرى هى ممثلة ومؤلفة فيلم الضحية كما أنها بدأت إخراجه وقام وداد عرفى باستكمال العمل لذا فإن الفيلم ينسب فى تاريخ السينما المصرية للمخرج وليس لإحسان صبرى .

وكل النسوة اللاتى أخرجن أفلاماً فى هذه الفترة ، اشتركن فى بطولة هذه الأفلام وكتابتها وأحياناً فى إنتاجها وكانت التجارب أقرب إلى المرحلة العابرة من تواريخ هؤلاء الفنانات . ولذا فإن عدد الأفلام كان قليلاً فى حياة كل واحدة فقد أخرجت كل من فاطمة رشدى وأمينة محمد فيلماً واحداً أما بهيجة حافظ فقد أخرجت ثلاثة أفلام هى «الضحايا» ١٩٣٥ «ليلى بنت الصحراء» ١٩٣٧ «ليلى البدوية» ١٩٤٤ وأخرجت عزيزة أمير فيلمين هما «بنت النيل» ١٩٢٩ ، «كفرى عن خطيئتك» .

وسوف نبدأ الحديث عن تجربة عزيزة أمير الإخراجية باعتبار أنها الأسبق ، وأننا سوف نتجاوز الحديث عن تجربة إحسان صبرى. ومن الواقع أن عزيزة أمير قد سبقت زميلتها فى مسألة المشاركة فى الإخراج ، فقد اشتركت فى كتابة السيناريو مع زوجها أحمد الشريعى وبدأت إخراج الفيلم بعد أن قطع روكا إخراج جزء منه ، ثم اشترك أيضاً فى الإخراج عمر وصفى ، وفيلم « بنت النيل » ينسب إلى عزيزة أمير أحياناً ، وهو مأخوذ عن مسرحية « إحسان هانم » لمحمد عبدالقدوس . وموضوعه يكاد يكون النسيج الذى راحت السينما تنهل منه فى أغلب أعمالها طوال عقدين ، حول قوانين المصادفة ، والخطاب الذى سيصل إلى الحبيب بعد فوات الأوان فيدفع ثمن هذا فادحاً .

ومفيدة هنا هى الشخصية الرئيسية فهى واقعة بين سطوة أمها التى تجبرها على الزواج من رجل لا تحبه وتحرم عنها حبيبها الذى تهواه . كما أن مفيدة واقعة بين زوجها البالغ قسوة الذى يبدد ثروتها ، وبين حبيبها الذى صدمته سيارة وهو ذاهب إليها ليلة زفافها ، فيتم نقله إلى المستشفى والذى يرسل لها خطابا يشرح لها ما حدث ، وتذهب لمقابلته ، وعندما يعرف الزوج محمود فإنه يطلقها ويحرمها من ابنتها ، مما يصيبها بالجنون ، وبعد عدة سنوات تعود لابنتها التى تنكرها وتثير الرعب فى داخلها ، فتنتحر .

ومن الواضح أننا أمام قصة مأساوية من اللون الذى يميل السينمائيون المصريون إلى صناعته . والجدير بالذكر أن عزيزة أمير لم تنفرد بإخراج فيلمها ، فقد شاركها مصطفى والى إخراج فيلمها الثانى الذى كتبت له القصة ، وتولت إنتاجه وبطولته ، وهو أيضاً حول مآسي الحب ، فهناك ابنة أمير هندى تأتى مع أبيها إلى مصر ، وحيث تحب شاباً مصرياً بعد أن أنقذها من الموت ، وتواجه الفتاة المتاعب من أخيها وخطيبها فبعد أن يعلما بأمر هذه العلاقة فإنهما يقومان بحجزها ، إلا أنها تهرب وتلجأ إلى حبيبها وتعيش معه وبعد سنوات يتمكن الأخ من الاستدلال على مكانها وينجح فى إعادتها إلى منزلها فتجد أن أباها الأمير قد مات وتشعر باليأس وتموت منتحرة أى أنها تلقى نفس مصير بطلة عزيزة أمير فى فيلمها السابق .

وفى عام ١٩٣٣ قدمت فاطمة رشدى تجربتها الوحيدة فى الإخراج باسم « الزواج » وهو يدور أيضاً حول جبر فتاة أن تتزوج بمن لا تحب وقلبها متعلق برجل آخر لا تطاله ، ويكشف الفيلم سطوة الأب الذى تعامل مع ابنته كسلعة يسعى لتزويجها من رجل ثرى من أجل تحقيق بعض أطماعه وسلمى هنا تحب ابن عمها الذى يرغب فى الزواج منها لكن أباها يجبرها على الزواج من عزيز الشاب الثرى المستهتر ومثلما رأينا المرأة فى التجارب السينمائية السابقة فإنها تعانى الأمرين بعد أن تتزوج بمن لا تحب فعندما تصاب ابنة سلمى بالمرض تذهب إلى الطبيب لتفاجأ أنه حبيبها القديم الذى يحاول إنقاذها ولكن الطفلة تموت مما يكون سبباً فى فضح الزواج الفاشل ومصير سلمى هنا هو أيضاً نفس مصير تفيدة وزميلتها الأخرى فهى تموت عندما تصدمها سيارة فى نفس اللحظة التى يطلبها فيها زوجها لبيت الطاعة بقوة البوليس .

أما المرأة فى أفلام بهيجة حافظ فهى البدوية ليلى التى تحب ابن عمها وتقاوم زياد شيخ القبيلة الذى يسعى لأن تكون ليلى زوجته فالمرأة هنا أيضاً

موجودة بين طرفى صراع عاطفى لكنها أسعد حظاً من النساء فى أفلام المخرجات الأخريات فهى تنجح فى صد الصعاب التى تعترض سبيل حصولها على حبيبها البراق وفى النهاية فإنها تهنأ بالزواج منه .

وفى قصة فيلم « تيتا وونج » التى كتبتها وأخرجتها أمينة محمد عام ١٩٣٧ سوف نلاحظ أن بعض نسوة هؤلاء المخرجات لم يكن من المصريات فبعد إبنة الأمير الهندى فى «كفرى عن خطيئتك» فإن بطلة فيلم أمينة محمد هى فتاة صينية جاءت لتعمل راقصة فى إحدى الصالات بالقاهرة ، ولكن عمها المحافظ يزجرها وينهاها عن المضى فى هذا السبيل الذى يلوث شرف العائلة ويمتد النقاش بينهما حتى يستل العم خنجراً كى يقتل إبنة أخته وفى أثناء المواجهة يسقط العم على الخنجر ويموت فتساق الفتاة تيتا وونج إلى المحاكمة ويؤمن المحامى بعدالة قضيتها فيدافع عنها حتى يثبت براءتها من القتل العمد وتكون مكافأته هى الزواج منها .

أى أنه بالنظر إلى مصائر النساء فى مجموع هذه الأفلام فسوف نرى أن المآسى تحوط بهن والعراقيل مقامة دوماً أمام الحب وفى الكثير من هذه المصائر تدفع المرأة حياتها بينما يبقى الرجل على قيد الحياة ينعم بها سواء كان شريراً أم طيباً .

وفى تاريخ السينما لم تبق أى من هذه التجارب كأفلام ذات أهمية فلا فرق تقريباً بين الموضوعات التى تكتبها المرأة أو يخرجها الرجل فى تلك الحقبة وسوف نرى أن هذه السمة سوف تلاحق المرأة المخرجة فى كل السينما المصرية عدا تجربة وحيدة لنادية حمزة فى « نساء صعاليك » .

ولذا فإن قيام الممثلة ماجدة بإخراج فيلم « من أحب » هو بمثابة مغامرة قيل إبانها بأنها كانت تنسب للمخرج إبراهيم عمارة الذى منعه مرضه من

استكمال العمل فى الفيلم وأن كل شىء كان جاهزاً للعمل فى فيلم مأخوذ عن « ذهب مع الريح » . وكما نعرف فإننا لسنا بالمرة أمام تجربة نسائية بل هى قصة امرأة ألفتها فى الأدب الأمريكى مرجريت ميتشيل كى تصب عليها كل لعناتها باعتبارها قد سرقت زوج أختها ونالته لنفسها وطاردت زوج صديقتها وظلت تفكر فى رجل واحد رغم تعدد أزواجها وبالتالى فإننا أمام نموذج نسائى لا يمكن التعاطف معه نجح بغبائه فى قتل وحيدته عندما سقطت من فوق جواد أمام عينى والديها .

وعليه فإن تجربة ماجدة الإخراجية لم يتوقف عندها النقاد كثيراً وظلت الساحة السينمائية شبة خاوية لفترة طويلة من النساء المبدعات إلى أن قدمت نادية حمزة فيلمها الأول « بحر الأوهام » عام ١٩٨٤ .

وبالنظر إلى الأفلام العشر التى قدمتها المخرجة حتى عام ١٩٩٢سوف نكتشف أننا أمام ظاهرة نسائية تستحق الوقوف عندها بصرف النظر عن القيمة الفنية لهذه الأفلام . فهى تتعاون مع كاتبات للمشاركة فى كتابة السيناريو وفى تحويل أعمالهن الأدبية إلى أفلام مثل رواية «بحر الأوهام» لإقبال بركة و « النساء » لنهاد جاد كما شاركت إيناس بكر كتابة قصة « نساء خلف القضبان » .

والمرأة هنا تسقط بسهولة فى أحبال شبكات الدعارة سواء كانت سامية أو نواعم . وهذه الأخيرة تمارس أيضاً تجارة المخدرات . ورغم التوبة التى يمارسها كل من ماهر وحبيبته . فإننا لا نعرف كيف سيستمر الاثنان فى حياتهما ، علماً بأن المكافأة التى نالاها من الشرطة لإرشادهما عن بدرية لن تكفيهما .

وفى « نساء خلف القضبان » هناك عودة أخرى إلى مسألة الآداب والدعارة . فنادية هنا تجد نفسها متهمة بالتمثيل فى فيلم مخل بالآداب حيث تقوم الشرطة بمداهمة الشقة التى يتم فيها التصوير وتجد نادية نفسها فى طريقها إلى السجن ، يدافع عنها المحامى حاتم الذى سبق أن رفضته كزوج لطمعها فى الاقتران من رجل ثرى . ويقوم خالد شقيق حاتم بالشهادةلصالح نادية إلا أنها بعد خروجها من السجن تكتشف أن محاميها الذى تصورته يحبها قد ارتبط بفتاة أخرى .

وفى الفيلم ، نجد مصادفة عجيبة ، فأم نادية هى سجانتها التى تقف ضدها بالمرصاد . وهى فى انتظار محاكمتها ، وتحاول إنزال العقاب بها قبل أن يدينها القانون ، وهى مصادفة صناعة سينمائية فى المقام الأول .

أما فى « نساء ضد القانون » فمن الواضح أننا أمام نفس النوع من النساء ، وأن المخرجة اختارت النسوة اللاتى يعانين من ظروف إجتماعية صعبة مثل نادية وعلوية وزينب . تتزوج الأولى من جلال صاحب الملهى الذى تعمل فيه راقصة وهى آداة يستغلها زوجها فى عمليات تهريب الذهب أما زوج أختها عائشة فهو من تجار العملة .

والرجال فى هذه الأفلام هم أسباب الشر ، وصانعوه . فهم الذين يزجون بالمرأة إلى الجريمة أما النساء فبريئات حتى وإن كن يمارسن أعمالاً متواضعة كالرقص . وليس هناك رجل شريف فى دائرة الأختين ، فنادية مصابة بمغص كلوى يؤلمها دوماً ولذا فإن النهاية تأتى بشكل مأساوى عندما يكون نصيب الفتاة هو الموت رغم محاولاتها لدرء الشر .

وبطلات المخرجات غالباً ما يحملن اسم المخرجة مثلما حدث أيضاً فى «المرأة والقانون» ، فنادية واقعة بين رجلين الأول محامى يعقد قرانه عليها ،

أما الثانى فهو محمود المدمن الذى تزوج من أمها ويحاول النيل من الصغيرة وأن ينالها بأى ثمن . لذا فهو يهرب من المستشفى الذى ينزل به للعلاج من الإدمان كى يقوم باغتصاب نادية . وتعلم الزوجة بنية محمود فتسرع إلى البيت وتقتله وهو يمارس جريمته . ويتولى أحمد خطيب نادية الدفاع عن أم خطيبته وينجح فى إصدار حكم مخفف إلى حد ما ، وهو عشر سنوات سجن . إلا أن نادية لا تتحمل الصدمة فتموت .

إذن ، فكما نرى ، فإن أغلب النساء فى أفلام المخرجات ينتهين تقريباً إلى الموت أو الانتحار . ففى « امرأة للأسف » نحن أمام نادية جديدة هى أخت توأم لهبة ، ونادية هنا ذات طموح بلا حدود ، فهى تتطلع للثراء ، وهى تقابل عرضا من زميلها خالد بأن تهبه نفسها مقابل إقناع سعيد مدير الشركة بأن يتزوجها وبعد أن تتزوج من الثرى يحاول خالد اغتصاب نادية ، وعندما يتدخل الزوج فإن المرأة تصيب زوجها بدلا من مغتصبها .

ونهاية نادية فى هذا الفيلم أقرب إلى مصير أغلب نساء المخرجة ، فهى تصاب بالجنون بعد اكتشاف أمرها حيث حاولت أن تزج بأختها التوأم فى الأمر كى تنفى عن نفسها التهمة .

وفى همس « همس الجوارى » هناك أيضاً نادية ، وهى امرأة متزوجة من رجل مشغول عنها مما يعرضها للخيانة . فهي ترتبط لبعض الوقت بمساعد زوجها الطبيب الشهير . ومصير نادية هنا أفضل بكثير من نساء المخرجة الأخريات حيث يتم كشف محاولات مراد مساعد الطبيب ، ويتحول إلى التحقيق . وتعود نادية إلى زوجها وتعيش فى بيتها هنيئة .

والتجربة التى يستحق الوقوف عندها عند نادية حمزة ، وتكاد تختلف جذرياً عن كل الأفلام المذكورة ، هى « نساء صعاليك » فنحن تقريباً أمام رجل

لانراه على الشاشة وهذا الرجل يحب النساء ومن خلال أعين مجموعة من النساء اللاتى يحطنه نتعرف عليه و. رغم وجود رجل فى حياة كل هؤلاء . فإن المخرجة تصوركل عالمها بدون رجل واحد . فنحن لا نرى سواهن حتى فى المطاعم والنوادى والشوارع . وعادل هذا رجل ثرى كما نعرف من قصص النساء عنه هو متزوج من سعاد وهذه تحس بالغيرة من إبنة عمها سامية التى تزوجته بعد أن يهجر سعاد . وبعد فترة من الزواج تكتشف هذه الأخيرة أن عادل أحب سكرتيرته مها ، فيتزوجها بدوره وسرعان ما تعرف سامية وصديقتها نوال خيانة مها لعادل فتدبران خطة من أجل ضبطها متلبسة بالخيانة .

وفى الفيلم هناك دائرة من النساء لابد أن تلمس كل واحدة منهن فراش نفس الرجل محط أنظار الجميع ، وآخر هؤلاء النسوة هى نوال وهى أقل جمالا وجاذبية لكن لا مانع من صعودها فراش نفس الرجل .

إذن فنادية حمزة تبقى هى المخرجة الوحيدة التى اهتمت بالمرأة بهذا القدر حسب المفهوم الشرقى . ولا يمكن أن نقول أننا أمام أفلام نسوية أو حتى أفلام نسائية . فلايكفى أن تكون بطلات هذه الأفلام من النساء لتوكد أننا أمام ظاهرة إنسانية . فلاشك أن نادية حمزة قد دارت ببطلاتها فى دائرة ضيقة داخل أروقة المحاكم . وتعرض أغلبهن لإغراء الرجال . وقد رأينا أن أغلب هؤلاء النسوة من الناضجات عدا بطلة فيلم «المرأة والقانون» ، مما يعنى أنهن أكثر إحساساً بالمسئولية . والكثير من هؤلاء النساء ذوات طموح ممر يطمعن فى ثرا مفاجئ من خلال ارتباط كل منهن برجل ثرى وهو عالم علوى ليست فيه امرأة واحدة فقيرة . كما أن معاناة كل واحدة تتمثل فى أنهن جذابة للرجال . ولذا فعليها بأى ثمن أن توازن بين مطالب جسدها والإغراءات التى

تحيط بها . ولذا فإن مصير الكثيرات منهن هو إما الموت ، أو الجنون ، أو الحكم بالسجن الطويل .

وعند الوقوف أمام تجربة وحدة لمخرجة من طراز نادية سالم فى فيلمها « صاحب الإدارة بواب العمـارة » نجد أننا أمـام فيلم ينتمى فى المقام الأول إلى النوعية التى تقوم بها الممثلة نادية الجندى ، ولذا فمن الواضح أن المخرجة قد صاغت فيلمها الذى أنتجته وقامت بتأليفه كى يناسب النجمة التى تعمل معها فى عام ١٩٨٥ .

والمقصـود بالطبع بهذه الشـخصيـة هى المرأة الفقيرة التى تصعد بسـرعة فوق درجات السلم الإجتماعى ، وقد رأينا نـادية الجندى تجسد هذه الشخصية فـى أفـلام مثل «امرأة فوق القمـة» و«شـهد الملكة» و «بمبة كشـر» و «الباطنية» و «وكالة البلح» و «عزية الصفيح» و «الشطار» وغيرها من الأفلام .

وزايدة فى هذا الفيلم هى صورة مشابهة من هؤلاء النساء اللاتى رأيناهن فى الأفلام المذكورة سلفاً ورغم أنها زوجة للبواب أبو المعاطى الهارب من وجه العدالة فإنها تتطلع إلى الخروج إلى القراء ، وينجح الرجل فى تكوين ثروة من تجارة المخدرات وعمليات النصب وترتفع مكانته الاجتماعية فيتقدم للترشيح فى البرلمان ، وترتقى زايدة تبعاً لذلك لتصبح من سيدات المجتمعات الراقية وهى تموه سلوكها المشبوه بواسطة إقامتها للعديد من المشاريع الاجتماعية .

ومسألة الصعود الاجتماعى للنساء غلب على أفلام السينما المصرية فى العقدين الماضيين لكن ليس لنا مـجال هنا لمناقشـة هذه القضيـة فى إطار حديثنا عن مخرجات السينما المصرية حيث تؤكد أن مثل هذه القصة تصلح لرجل أو امرأة أن تخرجها ، ولذا فإن نادية سالم لم تأت بموضوع نسائى جديد فى فيلمها الوحيد فى السينما حتى الآن .

وقد حدث نفس الشيء في فيلم « صراع الزوجات » لنعمات رشدي ١٩٩٢ . فنحن أمام امرأتين في حياة رجل واحد ، وهذا الرجل الثري عليه الموازنة بين طليقته سعاد وبين زوجته الجديدة هيام ، فالأولى لم تجد نفسها مطرودة مع ابنتها دنيا من الشقة بعد أن حاول صاحب البيت الزواج منها فرفضته ، ولذا فإنها لا تجد أمامها سوى الذهاب إلى بيت طليقها كي تعيش معه تحت نفس السقف الذي يقيم فيه مع زوجته الجديدة ، وسرعان ما تتسابق المرأتان من أجل إرضاء الرجل ، وتقابل هيام الأمر بصدر رحب وكل ما تفعله أن تستعين بأحد أقربائها من أجل مشاغلة سعاد ويتقدم لخطبتها لكن الحب يتوقد من جديد بين سعاد وسعي وتؤثر هيام أن تترك الفرصة لزوجها كي يعيش مع طليقته ، وابنته بعد أن تنسحب من حياتهم .

والفيلم الذي قامت نعمات رشدي بتأليفه لا يحتوي أفكار جديدة من التي اعتاد عليها المتفرج في السينما المصرية ، وقد عرض الفيلم طويلاً في سوق الفيديو قبل أن يجد له بضعة أيام لنشاهده على الشاشة الفضية ، وهو يؤكد أن مجموعة المخرجات كمجرد نساء تخرج أفلاماً بصرف النظر عن الموضوع الذي يؤرقهن .

وقد اتضح ذلك في فيلم « شحاتين ونبلاء » لأسماء البكري عام ١٩٩١ والفيلم مأخوذ عن رواية للكاتب المصري ألبير قصيري (يعيش في باريس منذ عام ١٩٤٥) ، وهي رؤية رجولية في المقام الأول حول علاقة صداقة حميمة بين ثلاثة رجال ، أحدهم جوهر الأستاذ الجامعي الذي فضل الاستقالة من وظيفته عندما اكتشف زيف المناهج واختار الحياة على الهامش ، فعمل كاتباً في ماخور صغير وفي هذا الماخور نرى النساء الوحيدات في الفيلم هؤلاء النسوة هن مجموعة عاهرات وقوادتهن ومن أبرز هؤلاء العاهرات نايلة التي يحبها الكردي الشخص الثاني في هذا الثالوث ، أما العاهرة الثانية فقد قتلها

جوهر عندما تصور أن سواراتها مصنوعة من ذهب ، وأنه يمكن أن يشترى بأثمانها بعض المخدرات .

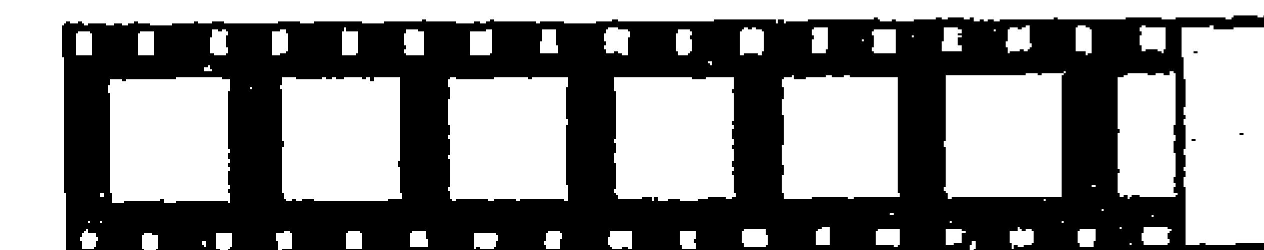
أما الشخص الثالث فهو يكن وهو شاعر شعبى وفى السجن والتشرد لا ينام فى نفس الفراش . وأهم ما يمكن الحديث عنه فى هذا الفيلم أن عالم قصيرى وبالتالى فيلم أسماء البكرى قد خلا من وجود امرأة تلعب دوراً أساسياً حتى نورالدين الضابط الذى يحقق فى مقتل العاهرة فإنه مصاب بالشذوذ الجنسى .

وقد اختارت أسماء موضوع فيلمها الأول عن طريق مصادفة قادها إليها كاتب هذه السطور حين حدثتها عن روعة الرواية ومناسبتها لأجواء السينمائية المصرية وهى الرواية التى قمت بترجمتها تحت عنوان « شحاذون ومعتزون » ضمن ترجمةمجموع أعمال قصيرى ، وقد التزمت المخرجة بالنص لدرجة أنها لم تضف حرفاً أو مشهداً زائداً .

وفى فيلم « كونشرتو فى درب سعادة» الذى قدمته المخرجة عام ١٩٩٨ أثبتت أسماء البكرى أن مسألة قضية المرأة لا تهمها وأن الموضوع قبل الشخصية، فنحن أمام شخص مشغوف بالموسيقى يتعرف على عازفة جاءت من الخارج ، وانبهر بها . ومن السطور السابقة نرى أن السينما النسائية فى مصر هى سينما عادية ، وأن النساء كن أقرب فى موضوعات أفلامهن إلى الرجال ، وأن أغلبهن استعان برجال لكتابة السيناريو أما من كتبت منهن قصص أفلامها فإنها لم تضف أى فكر جديد على هذه السينما .







الفصل العشرون

سينما .. إيناس الدغيدي

رغم أن المخرجة إيناس الدغيدى لم تشارك فى كتابة سيناريوهات أفلامها ، وأن الرجال هم الذين كتبوا هذه الأفلام ، لكن من الواضح أن بعض هؤلاء الرجال كانوا يضعون فى أذهانهم فكرة أن امرأة سوف تخرج هذا الفيلم ولذا فإننا يمكن العثور على خطوط بارزة فيما يتعلق بقضايا المرأة ومكانتها فى أغلب هذه الأفلام .

ورغم أن إيناس الدغيدى لا تنتمى إلى حركة نسائية ، وقد لاتكون مؤمنة بأن هناك سينما المرأة ، ورغم أنها أخرجت كل أعمالها التى كتبها رجال ، فإن فيلمها الأول « عفواً أيها القانون » الذى عرض عام ١٩٨٥ ، قد لفت الأنظار أن هناك امرأة مخرجة قادمة إلى الإبداع السينمائى وأنها تحاول إنصاف بنات جنسها ، وتطرح قضية بالغة الأهمية .

والفيلم الذى كتبه إبراهيم الموجى عن قصة لنبيل مكاوى ، وساهمت المخرجة فى إعداد السيناريو له ، يغير من قانون سائد ، وعالم ثابت حول مسألة الشرف ، هل الشرف يتعلق فقط بالرجل ، أم بالاثنين معاً ؟. وإيناس التى عملت مساعدة مخرج مع الكثير من المخرجين مثل صلاح أبو سيف وبركات وحسام الدين مصطفى ، وحسين كمال ، تجد فى يوميات ضابط بوليس سابق إسمه نبيل مكاوى . الذى وصف ببساطة شديدة وإيجاز قصة جريمة قتل وقعت أحداثها فى الريف حيث لم تتمالك امرأة نفسها حين شاهدت زوجها فى فراش الخيانة ، فقامت بقتله دفاعاً عن شرفها ، ورغم ذلك فإن المحكمة أصدرت حكماً بحبسها خمسة عشر عاماً أشغال شاقة .

ومن الواضح أن مثل هذا الحكم ، كان سيصبح ذا منطوق آخر ، لو أن الرجل هو القاتل ، وقد وقفت المخرجة عند هذه القصة ، وجعلتها عماد حياتها فلم تقدمها فقط ، كما سنرى فى فيلمها الأول ، بل أسندت كتابة جزء ثان إلى مصطفى محرم لتقدمه فى فيلمها الثالث «التحدى» عام ١٩٨٨ ، ومن الواضح أن نجاح الفيلم الأول قد دفع بالمخرجة أن تكرر التجربة وتستكمل مسيرة القاتلة بعد أن خرجت من السجن وحاولت إستعادة إبنها .

وقد غير السيناريو مكان وهوية القصة الأصلية من الريف إلى المدينة ، وجعل من المرأة القاتلة ، والزوج الخائن من صفوة القوم ، والثقافة . فهما يعملان فى سلك التدريس بالجامعة ، ولكن هناك مشكلة تؤرقهما منذ بداية زواجهما ، فالزوج على (محمود عبدالعزيز) يبدو ضعيفاً جنسياً ، وهناك مشهد يبين ما تتسم به الزوجة ، ففى ليلة الزفاف ، نرى هدى (نجلاء فتحى) هى التى تقترب من الزوج ، وكأنها ستفض بكارته ، أما هو فيهرب منها ، وعندما تعرف أنه عاجز جنسياً ، تقف إلى جانبه حتى يتمكن من الشفاء تماماً ، ويقيم الزوجان حفلاً كبيراً بهذه المناسبة ، وفى نفس الحفل ، يتعرف الزوج على امرأة شهية (هياتم) يبدأ فى إلقاء حبائله حولها . وتقوم بينهما علاقة جنسية ، رغم أنها متزوجة من رجل آخر .

ويغير الزوج فراش الخيانة ، من سرير عشيقته إلى سرير زوجته ، بعد أن كاد زوج المرأة الأخرى أن يكشف أمره ، لذا فإن «على» يطلب من عشيقته أن تأتى إلى منزله أثناء غياب زوجته فى عملها . وذات صباح ، وبسبب متاعب الحمل ، تعود المرأة إلى بيتها ، وتفاجأ بالزوج مع عشيقته . فتقوم بإطلاق كل رصاص المسدس الذى يحمله الزوج معه وتقتل الإثنين معاً .

هنا .. وحسب إيقاع الفيلم ، فإنه سرعان مايختفى الرجل ، أو الشخصية الرئيسية فى الفيلم كى نبقى أمام امرأة عليها أن تواجه مصيرها فى المحكمة . ويتصاعد دور والد الزوج (فريد شوقى) الذى يقف لهذه الزوجة بالمرصاد .

رغم أن لهدى محامية ماهرة (ليلى طاهر) تحاول أن يكون الحكم مخففاً أو مع إيقاف التنفيذ أسوة بمثل هذه الجرائم والتى ارتكبها رجل .

وتكشف إيناس الدغيدى موقف القانون من المرأة فى قضايا مشابهة لما يرتكبه الرجل ، ويعطينا العديد من التطورات المتناقضة فى حياة الزوجين ، ابتداء من وقوفها معه ، وحتى قتلها إياه . أما الأب (فريد شوقى) فإننا نعرف أنه سبق أن قام بقتل زوجته حين ضبطها متلبسة بجريمة الزنا ، وكان الحكم عليه شهر حبس مع إيقاف التنفيذ .

وفى الفيلم يصدر الحكم ضد الدكتورة هدى بالسجن ، ويتم خطف إبنها الذى ولدته فى السجن كى يذهب إلى جده ليتولى تربيته .

وحول هذا الثالوث الذى بقى من أحداث الفيلم الأول قدمت المخرجة فيلمها الثالث « التحدى » الذى كان إسمه قبل العرض « رجل تحت القمة » ، ونرى مرحلة ثانية من حكاية المرأة التى قتلت زوجها وقد قام كاتب سيناريو آخر بكتابة تكملة القصة ، وإن كان قد أنكر فى بعض لقاءاتى به أى صلة بذلك والمرأة هنا تحمل نفس الإسم ، تخرج من السجن بعد ثلاث سنوات عقوبة ، لتقيم عند شقيقتها المتزوجة من رجل ماجن ، لايتورع عن مشاكسة الخادمات ليلاً ، فى محل نومهن ، تحت موائد الطعام . وهو يكرر بذلك صورة الرجل فى الفيلم الأول . فبينما المرأة ملتزمة فإن الرجل إما خائن أو متسلط مثلما سنرى الزوج . وقد أضاف الفيلم شخصية محامى رجل هو أحمد (فاروق الفيشاوى) الذى يحاول مساعدة المرأة من استعادة إبنها من جده بأى ثمن وهذا المحامى يتعاطف مع المرأة القاتلة ويعامل القضية بحساسية شديدة ، وأمام تعسف (الحما) فإن المحامى يتزوج من موكلته معتقداً أن زواجه سوف يحل القضية لكن المواجهة تزداد شراسة وقسوة وتؤمن إيناس الدغيدى هنا أنه عندما تتوقف الحلول السلمية والقضائية فلا يوجد أمام المظلوم وخاصة المرأة سوى اللجوء إلى العنف . فالجد أصبح فى أغلب الأحيان هو الخصم والقانون

ويقوم بالتشهير بهدى فى كل مكان ويسىء إلى سمعتها ويمنعه عنها إبنها ، ولذا فإنها تلجأ فى النهاية إلى العنف الفردى باعتباره الحل البديل الوحيد .

هذه هى أول وأهم امرأة فى سينما إيناس الدغيدى . وهى كما نرى شخصية رئيسية ، والغريب أن المخرجة لم تحاول الإشارة قط إلى أنها تعود فى الفيلم الثانى لاستكمال قصة المرأة ، فتم إسناد الدور إلى ممثلة أخرى هى نبيلة عبيد ، بينما عاد فريد شوقى يجسد دور الجد ، وتغير أحداث عديدة وفى سينما المخرجة مجموعة أخرى من النساء بعضهن يمكن المرور عليهن بشكل عابر مثل أميمة فى « زمن الممنوع » عام ١٩٨٨ والتى تغرق فى عالم المخدرات والتعاطى بعد أن صدمت فى تحقيق العديد من الأمنيات الخاصة بها وبحبيبها وتعطى المخرجة للفيلم الذى اشتركت فى كتابته مع محمد الباسوسى بعداً سياسياً فأميمة (ليلى علوى) تعرف أن والدها رئيس مجلس إدارة إحدى الشركات وشقيق لأحد الوزراء ماهو إلا تاجر مخدرات كبير . أما الأم فهى مشغولة عنها دائماً بعقد جلسات لإحدى الجمعيات النسائية من ربات البيوت .

وفى الفيلم تسخر المخرجة بشكل واضح من هذه الجمعيات ، فعضواتها يجدن الكلام ، لكنهن عاجزات عن إدارة بيوتاتهن ، ولذا فإن أميمة تلجأ إلى المخدرات ، وتفقد عذريتها مع أحد زملائها فى المجموعة . وينحدر بها الحال عندما تقوم ببيع كل الأجهزة الكهربائية والمعدات التى توجد فى الشقة التى يضعها فيها أحد زملائها عادل (إيمان البحر درويش) بعد أن تزوجها من أجل شراء المزيد من الهيروين .

وقد ركز الفيلم على شخصية أميمة ، فصارت الشخصية الرئيسية ، وكشف عن انهيارها الكامل أمام سلبية كل الرجال من حولها . فعادل على سبيل المثال يبدو بالغ السلبية أمام أميمة بعد أن صارت مدمنة ، ولايقوم بمحاولة علاجها ، أو إبلاغ والدها ، بما وصلت إليه من انهيار نفسى وجسمانى وينتهى الفيلم ، وقد ضاعت أميمة فى صحراء مع البدو الرحل .

وفي فيلمها الرابع قدمت إيناس الدغيدى فيلمها مأخوذاً عن قصة للصحفي عماد الدين أديب ، كتب له السيناريو عبدالحي أديب ، ورغم أن الشخصية الرئيسية هنا رجل ، فإننا أمام ثلاثة نماذج من النساء في حياة رجل واحد هو حسام (أحمد زكى) الذى يعمل صحفياً وبحكم وظيفته ، فإنه يلتقى بالعديد من النماذج النسائية ، فتصير في حياته ثلاث نساء ، لكل منهن مرحلتها العمرية ، والمستوى الثقافي ، والمكانة الإجتماعية . المرأة الأولى أميرة (يسرا) جميلة ، تمثل الطبقة الراقية ، تستطيع من خلال علاقاتها داخل المجتمع أن تكون في دائرة الضوء ، وتسحب معها الصحفي إلى حيث عالم لم يسبق له الدخول فيه ، فهى التى يمكنها أن تعرفه على الحاج شكرى صاحب شركات توظيف الأموال . وهذه المرأة تتسم بتفتح ملحوظ مع كافة القيادات والعوالم ، وهي تبدو متفتحة أيضاً في علاقتها مع حسام .

أما المرأة الثانية فهى طالبة جامعة ، وريم هذه (سماح أنور) تبدو ذات وجهة نظر في المجتمع الذى حولها ، لها موقف من الحياة والمجتمع ، وهي تتعرف على الصحفي أثناء ندوة ساخنة عقدت في إحدى مدرجات الجامعة . وسرعان ماترتبط بالصحفي ، وتبدو علاقتها به جدلية ، فهى امرأة من الصعب قيادتها أو السيطرة عليها ، ورغم أنها أقل جاذبية من أميرة فإنها تمثل نموذجاً لرجل يتعامل مع الرأى والجدل في جزد كبير من حياته ، ولذا فإنه كما كتب رسالته الأخيرة لا يستطيع الاستغناء عنهن جميعاً .

والمرأة الثالثة هنادى (فيفى عبده) تنتمي إلى عوالم أخرى ، هي من طبقة شعبية فقيرة ، ساعدها الصحفي في الحصول على شقة بعد أن انهار منزلها فدعاها في البداية للإقامة في منزله مع إبنة أخيها وفوجئت به شخصاً عطوفاً فقابلت ماقدمه لها بأن منحته جسدها دون أن يطلب ووجد فيها الدفء الشهواني الذى لم يره في المرأتين الأخرتين ، خاصة أنها قد حرمت من الإنجاب فتتعامل معه أحياناً كابن لم تلده ، وكثيراً كرجل يمنحها الأمان .

وهذه النماذج النسائية الثلاث ، تبدو بتباينها بمثابة الكواكب التى تدور فى فلك نجم واحد ، لاهى قادرة عن البعد عنه ، وهو يشعر أنه لا يستطيع أن يكون نجماً لامعاً دون دورانهن جميعاً فى دائرته .

فى الفيلم الخامس ، قضية سميحة بدران ، بدت إيناس الدغيدى كأنها تركز من جديد على وجود المرأة ، وحسب العنوان ، كما فى فيلمها السابق ، فالمرأة موجودة بشكل محورى . فالمرأة هنا صحفية ، وهى تلعب دوراً إيجابياً واضحاً فى قضايا المجتمع مقارنة بالرجل فى فيلمها السابق ، فبينما الرجل هنا مشغول بعلاقاته الإجتماعية وتطوره الفكرى ، فإن سميحة بدران (نبيلة عبيد) صحفية أكثر إيجابية ، لا يقتصر دورها على عمل التحقيقات ، بل هى تشارك رجل أمن فى إنجاز مهامه فى كشف عصابات الإجرام ، فهى فى بداية الفيلم على سبيل المثال تساعد الشرطة فى القبض على عصابة تهريب مخدرات حاولت التهريب من خلال إقامة جنازة وهمية ، فنراها تصرخ وتولول على زوجها الميت ، ثم نكتشف أن صندوق التابوت لايضم ميتاً ، بل كمية ضخمة من أكياس المخدرات .

ويرى الفيلم أن سميحة بدران لاتفعل ذلك عشقاً فقط فى هذا النوع من العمليات ، ولكن أيضاً لأن أخاها قد وقع يوماً فى حبائل الإدمان ، عقب أزمة نفسية ، ولذا فإن سميحة بعد أن تحصل على مكافأة من رجال الشرطة ، تدفع هذه المكافأة لعلاج أخيها من الإدمان .

والموضوع الرئيسى الذى يدور حوله الفيلم يتمثل فى وقوف سميحة ضد مافيا البنوك . وهذا الأمر يؤرق (يوسف شعبان) أحد رؤساء البنوك التى تمارس المافيا ، والذى يساعده الكثير من رجال الأعمال منهم عباس (صلاح قابيل) ، وزوجة رئيس البنك (هياتم) .

ويدخل الفيلم فى دائرة غريبة ، حين يقرر يوسف الزواج من الصحفية من أجل استيعابها ، حتى لاتكشف أمره ، لكنها تفعل ذلك وسط دوائر خطر

مؤكد . وما يهمنا هنا هو التأكيد على سلوك المرأة هنا وصورتها فهى امرأة ذات موقف جاد من قضايا المجتمع . كما أنها تتسم بروح المغامرة ، وتقيم المصلحة العامة ، والمهنية على حساب العلاقات والحياة الخاصة . وهى تشن حروباً متوالية فى حياتها الخاصة والعامة ، بل أن هذه المواجهة تزداد حتى تصل إلى فراشها ، فزوجها الذى يتلاعب بالأموال فى نطاق مافيا البنوك يعود إلى زوجته الأولى ويدبر ضدها المكائد من أجل إفشالها ويصيغ الفيلم كل هذه السمات فى إطار من المغامرات والمكائد لم يسبق أن رأيناه فى أفلام إيناس الدغيدى وإن كان موجوداً بكثرة فى أفلام كاتبى السيناريو عبدالحى أديب ، وفيصل ندا ، بما يوحى أن المخرجة منفذة جيدة لسيناريو مكتوب لها ، وأنها فى هذه المرة قد خرجت من السمات العامة لأفلامها السابقة ، حتى وإن حاولت أن تعطى لفيلمها إسماً نسائياً ، بما يوحى أن الفيلم عبارة عن قضية الصحفية سميحة بدران .

وقد انتقلت المخرجة من هذه المرأة التى تقاوم الشر ، إلى امرأة شريرة بحكم تجربتها العاطفية الفاشلة ، وذلك فى « القاتلة » عام ١٩٩٢ . وكما هو واضح فإننا أمام فيلم نسائى العنوان والشخصية المحورية هنا أسوة بأغلب أفلام إيناس نسائية .

والمرأة القاتلة هنا (فيفى عبده) تعيش فصام نفسى حاد . فهى أمام الناس تلك الفتاة العادية ، التى تبيع الورد ، وتبدو حلوة اللسان ، وعلى الجانب الآخر تنسلخ من هذه المرأة مخلوقة أخرى أكثر شهوة ، وتوحشاً تقتل الرجال بعد أن ترقد فى أسرتهم وتمارس القتل بشكل وحشى بعد أن تكون قد غيرت ملابسها وباروكة شعرها .

وهذه المرأة كما يقول الفيلم قد عانت وهى صغيرة من اغتصاب وحشى وفى الفيلم الوحيد الذى كتبته امرأة هى ماجدة خيرالله للمخرجة نرى امرأة ذات عالمين عالم البراءة الظاهرى وعالم العنف الداخلى . وهناك دوافع عدة

كانت سبباً فى أن تمارس المرأة القتل ، فزوجها الأول كان رجلاً مليئاً بالعنف والقسوة ، خاصة أثناء ممارسته للجنس وهو يغتصبها أسوة بما فعل رجل آخر وهى طفلة والزوج ينتهك المرأة كما انتهك سابقاً طفلة صغيرة كلتاهما تصرخ ويميل إلى الدم والعنف . ومثل هذا الرجل موجود فى أفلام أخرى لنفس المخرجة مثلما سترى فى « لحم رخيص » فهو يمارس الجنس من أماكن غير شرعية مع زوجته وإذا كانت المرأة قد تقبلت ذلك فى فيلم « لحم رخيص » فإن المرأة فى « القاتلة » لم تتقبل ذلك إلا على مضض مما صنع لديها المزيد من العقد النفسية ودفعها إلى ممارسة القتل بعد ذلك. وقد رأينا الزوجة تستعطف زوجها ليلة اغتصابه لها وبكت كثيراً عكس ما فعلت الفتاة فى «لحم رخيص» .

والقاتلة لاتمارس جرائمها إلا مع رجال يتسمون بسادية وخونة يخونون زوجاتهم وهى تقتلهم ثم تعود إلى منزلها كى تغتسل وتغير من ملابسها وتنام أسوة بما فعلته نادية فى «بئر الحرمان» لكمال الشيخ فعندما تستيقظ صباح اليوم التالى لاتدرى مافعلته بالأمس ومن بين هؤلاء الرجال عدنان المهدى (حسن حسنى) وهو رجل صاحب نفوذ ومكانة إجتماعية وهو متزوج من امرأة ثرية تقرر أن تكثف جهودها من أجل دفع الشرطة إلى كشف القاتلة بأى ثمن .

إذن .. فالمرأة هنا مصابة بعقدة نفسية ، أسوة بالعديد من بطلات السينما المصرية ، وإذا كانت المرأة فى أفلام أخرى قد مارست الجنس فى الجانب الآخر من الحياة ، فإن المرأة هنا تنهى الأمر بقتل دامى ، يعكس تحول وجهة نظر السينما المصرية إلى العنف الشديد فى السنوات الأخيرة . وقد كشف لنا الفيلم عن حالة الانهيار النفسى الذى أصاب المرأة وهى تنتظر النهاية ثم وهى تساق إلى غرفة الإعدام .

فى فيلمى « ديسكو .. ديسكو » و « لحم رخيص » تعددت صور النساء ، فهناك فى الفيلم الأول مجموعة من طلاب المدارس ، يعيشون حياة لاهية ، وغير مسئولة ويبدو ذلك واضحاً فى الزيجات السريعة والوقوع فى الخطيئة

ولكن الشخصية الرئيسية فى هذا الفيلم هى مديرة المدرسة التى يسودها انهيار القيم من حولها . فالطلاب والطالبات يتعاطون المخدرات ، وعليها أن تواجه أولياء الأمور الذين فسدت علاقات أبنائهم ببنات المدرسة ، لكنها تدفع الثمن غالياً ، دون أن تقدر على حسم المشاكل المتفاقمة من حولها .

أما النساء الثلاث فى فيلم « لحم رخيص » فهن ريفيات ، من قرية يأتى إليها الأثرياء العرب ، خاصة من الكهول من أجل اختيار رفيق أبيض باسم الزواج . ومن هؤلاء الثلاثة نجد نجف (وفاء مكى) وقد وافقت دون أن تكون لديها قدرة على الاختيار على الزواج من عجوز عربى دفع ثمنها وأخذها معه إلى بلاده حيث توجد زوجات عديدات من ألوان متباينة . ونجف هذه أداة متعة للرجل العجوز فهو يستخدمها من الخلف وسالم الزوج ينتظر الولد من امرأته الصغيرة والتى تسعى للهروب والعودة إلى بلادها بأى ثمن والرجل يمثل لها فى بعض الأحيان سلطة تعسفية يمنعها من الرجوع لوطنها ولكنها تستطيع أن تفعل ذلك بعد طول معاناة .

أما النموذج النسائى الثانى الذى صورته إيناس الدغيدى فى هذا الفيلم إخلاص (منال سلامة) وهى تتزوج من عربى آخر ثرى يحمل اسم ضياء وتعيش معه قصة حب مليئة بالشفافية والثراء ، وهو ينقلها من وسط إجتماعى فقير إلى عالم المال والمتعة الحسية ، وهو يطلب منها أن يتزوجا بعقد عرفى فيعيشان معا فى شقة فخمة تكتشف بعد ذلك أنها مفروشة مثل زوجتها ، فزوجها يحمل اسم مزيفاً وهو رجل اعتاد الزواج من بنات بأسماء مستعارة ثم يختفى تماماً من حياة كل منهن وتنجب إخلاص إبنا من زوجها الذى اختفى وتعانى الكثير من أجل إثبات بنوته كما يكون لوليدها مكانة فى المجتمع الذى ولد فيه .

من الواضح أننا أمام نماذج تبحث عن سرابات خاصة فى الحياة ولاتحصد سوى الهشيم . ولعل الفتاة الثالثة التى رفضت أن تكون لحماً

رخيصاً هى الأسعد حظاً فى عدم ارتباطها برجل من الباحثين عن سوق المتعة هذه الفتاة توحيدة (إلهام شاهين) ترفض الزواج وتقرر أن تفتح مشغلاً من أجل استيعاب طاقات بنات بلدها ، وتقاوم سمسار المتعة الذى يأتى بهؤلاء الأزواج المؤقتين وتكشفه أمام أبناء القرية وتبدو هذه الفتاة أكثر التزاماً وأقل تعرضاً للصدمات رغم محاولة إلصاق تهمة إدارة شقتها للباحثين عن الهوى تلك الحيلة التى حاول مورد الباحثين عن المتعة أن يلصقها بها .

وليس الفيلم محاولة لإدانة البنات ، بقدر ما هو إدانة للفقر الذى يدفع الأهالى إلى بيع بناتهن فى سوق جوارى من شكل جديد وليست هؤلاء البنات سوى نماذج عديدة قد تلتقى به هنا أو هناك ، فهن من عمر متقارب تجمعهن الصداقة والقرية وأيضاً المعاناة ويرى الفيلم أن البعض يخوض التجربة دون تفكير فى العواقب حتى إذا تمت التجربة بدت مرارتها .

أما المرة الأولى التى يتم فيها ترويض نمرة شكسبير سينمائياً عن طريق امرأة ، فهى فى فيلم « ستاكوزا » الذى كتبه عبدالحى أديب عام ١٩٩٦ والغريب أنه ليست هناك علاقة حقيقية بين شرسة شكسبير وعصمت (رغدة) إيناس الدغيدى ، ففى هذا الفيلم هناك امرأتان وفى مسرحية شكسبير هناك أيضاً امرأتان هما الأختان لكن الأخت الصغرى اختفت تماماً من الفيلم العربى وحلت محلها امرأة أخرى فى حياة الرجل .

والفتاة الشرسة فى فيلم إيناس أقرب إلى المتشردة رغم ما تتمتع به من مكانة اجتماعية عن سليطة اللسان عند شكسبير وقد تعمد السيناريو إلى عمل تشعبات عديدة . فعصمت مخطوبة لابن عمها توفيق (حسين الامام) ورغم عدم قناعتها به فإنها ترضى أن تتزوج منه . وتحيك هى المؤامرات من أجل هذا الزواج عن الاقتران عنوة بمهندس الديكور عباس (أحمد زكى) أى أن الفكرة الأساسية من حتمية الزواج قد تغيرت فإذا كان على بطلة شكسبير أن تتزوج كى تفسح المجال لأختها الصغرى كى تقترن بحبيبها فإن الضربة

القاضية التى ضربتها عصمت لعباس فى جزء حساس من جسده أعجزته جنسياً ثم لجوئه إلى القضاء مما هدد بحبسها عدة سنوات قد دفعها للقبول بالزواج منه ، فثلاثة أشهر فى محبس رجل عنين أفضل من ثلاث سنوات وراء جدران السجن .

وقد بدت عصمت كأنها الغلام المتشرد ، لأن الجدة (أمينة رزق) قد قالت إن أباها عاملها دائماً على أنها ولد ، لأنه يحب إنجاب الصبيان ، فتصرفت على أنها هذا الولد وقد وصل بهذا الغلام الشرس أن شاهد المهندس عباس يقبل خطيبته (دينا) قبلة حارة على قارعة الطريق ، فوقفت بسيارتها وانهالت عليه سباً بلا داع ، وبصقت فوقه وقالت «إيه اللى بتعمله ده ياحيوان».

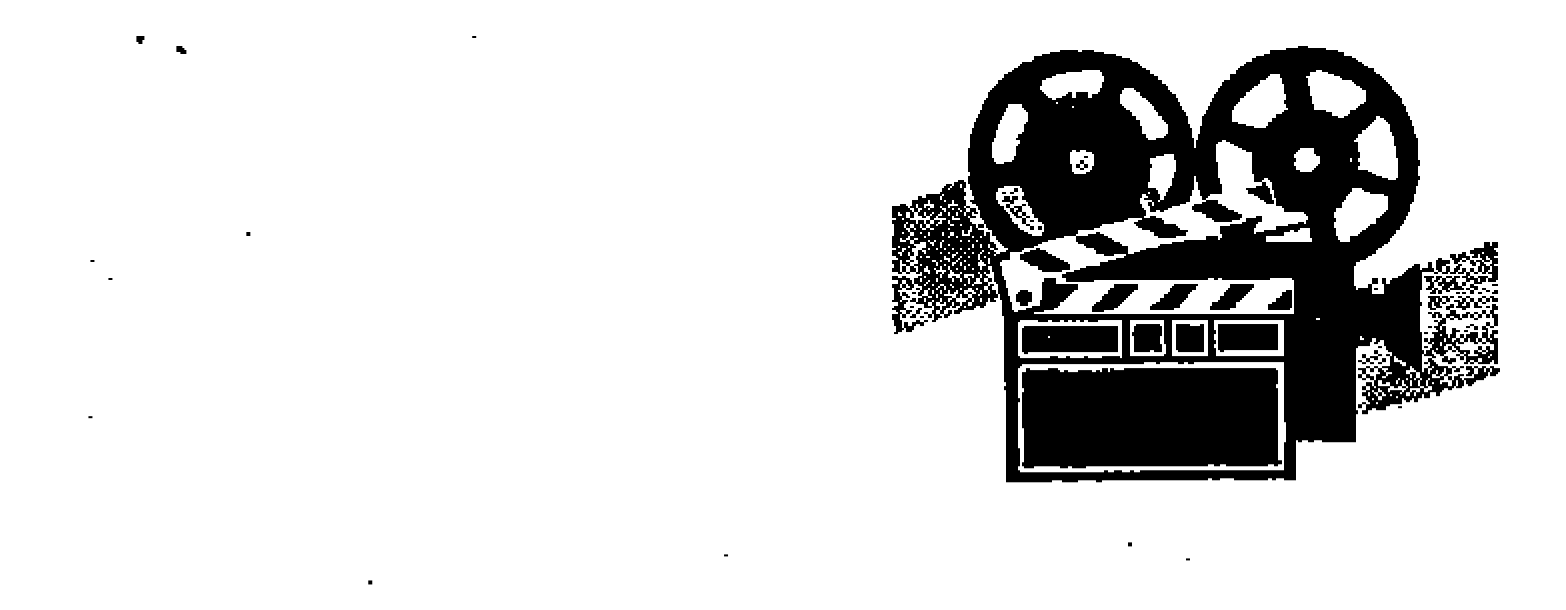
والفيلم بمثابة معالجة معاصرة جداً لشكسبير فى إطار معالجة الضعف الجنسى وقد حولت المخرجة فيلمها إلى سوق للعبارات الحسية ، وتبدو المرأة هنا بمثابة سلعة حسية فى أغلب أحداث الفيلم فهناك النساء اللاتى يرتدين ألبسة البحر المثيرة وهناك عبارات نسائية مليئة بالتحدى وتنم عن رغبات كل امرأة مثل «إن ماخليته يبطل يبوس الستات بالهمجية والوحشية» مما يوحى أنها نفسها فى شوق إلى مثل هذه القبلة .

ورغم أن الشخصية الرئيسية فى الفيلم هى الرجل ، فإننا هنا أمام نماذج نسائية عديدة فبالإضافة إلى عصمت التى تؤمن فى النهاية بالحب ، وتمتثل على طريقها إلى الرجل فإن هناك امرأة أخرى فى حياة نفس الرجل وهذه المرأة التى تستعد للزواج منه ، عليها أن تسافر بعد أيام إلى ألمانيا لدراسة الرقص كأنها بذلك تترك الساحة خالية لخطيبها أن يقترب أكثر من عصمت ، وبمجرد سفر عديلة تخرج تماماً من الأحداث ، وقد استخدمها الفيلم كأداة جنسية فقط ، ولم نر أى إتصال هاتفى أو أى خطاب يتم بين الطرفين ثم إذ بها تعود فجأة ، وفجأة أيضاً تعلن أنها وقعت فى حب مرزوق صديق عباس وأنها سوف تتزوج منه مما يعنى سذاجة النظرة إلى المرأة المثقفة .

وهناك عبارات تحاول التأكيد على صورة المرأة فى هذا الفيلم ، فعباس يردد : «الست من غير راجل عمرها ماتبقى أم» دليلاً على أهمية المرأة فى حياة الرجل وبنفس المنطق ترد عصمت قائلة : « دا الراجل من غير ست عمره مايبقي أب » .

وقد حدث التحول الذى أصاب عصمت عن طريق شعورها بالذنب عقب أن تركت زوجها فى جزيرة وهربت فى زورقها ، وبعد أن يتعطل موتور الزورق يقوم لنش بإنقاذ عصمت وتكتشف أن نفس اللنش قد أنقذ أيضاً عباس الذى سبح لمسافة طويلة فى المياه فتخشب جسده ، وتنتابه حالة من الهلوسة وتحس المرأة بعقدة الذنب ويبدو التحول البطىء فى المشاعر .

وقد بدت إيناس الدغيدى أشد جرأة فى فيلمها التالى « دانتيلا » الذى أخرجته عام ١٩٩٧ وهو يدور حول صديقتين منذ الطفولة تتنافسان عندما تكبران على حب رجل واحد ، يبدو فحلاً وهو يمارس الحق الشرعى مع كليهما بعد أن تزوج بهما وتسعى كل منهما إلى إسعاده من أجل الأخرى ، ومن جديد فإننا نرى أن الرجل هو محور أحداث أفلامها أكثر من المرأة وأن النساء هنا كن أداة للإقناع فى المقام الأول .



للمؤلف

في الرواية :

١ - لماذا ؟ (دار المطبوعات الجديدة ١٩٨١)

٢ - أوديسانا (دار المطبوعات الجديدة ١٩٨٢)

٣ - الثروة (المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٣)

٤ - البديل (هيئة الكتاب ١٩٨٧)

٥ - وقائع سنوات الصبا (دار الإنماء الحضارى ، حلب ، ١٩٩٤)

٦ - زمن عبد الحليم حافظ (المركز الفضى) ١٩٩٦.

في الترجمة :

١ - آلهة الذباب - عن وليام جولدنج (دار الهلال ١٩٨٤)

٢ - شحاذون معتزون - عن البير قصيرى (هيئة الكتاب ١٩٨٧)

٣ - العاشق - عن مرجريت دوراس (هيئة الكتاب ١٩٩١)

٤ - منزل الموت الأكيد - عن البير قصيرى (سعاد الصباح ١٩٩٢)

٥ - رجل عديم الأخلاق - عن أندريه جيد (دار الهلال ١٩٩٢)

٦ - العنف والسخرية - عن البير قصيرى (دار الهلال ١٩٩٣)

٧ - كسالى فى الوادى الخصيب - عن ألبير قصيرى (نوافذ ١٩٩٧)

٨ - اقتسام الظهيرة - عن بول كلوديل (المسرح العالمى - ١٩٩٦)

في الدراسات :

١ - الاقتباس فى السينما المصرية (ط٤) (دار الأمين ١٩٩٧)

٢ - الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة (آفاق عربية ١٩٨٦)

٣ - رواية التجسس (نهضة مصر ١٩٩١)

٤ - جائزة نوبل : أضواء وأسرار (دار المعارف ١٩٩٣)

٥ - الخيال العلمى أدب القرن العشرين (الدار العربية ١٩٩٣)

٦ - موسوعة الأفلام العربية (بيت المعرفة ١٩٩٤)

٧ - موسوعة جائزة نوبل (مكتبة مدبولى ١٩٩٦)

٨ – الحب فى السينما المصرية (دار الأمين ١٩٩٦)

٩ – الأدب العربى المكتوب بالفرنسية (هيئة الكتاب ١٩٩٧)

١٠ – العنف فى السينما المصرية (دار الأمين ١٩٩٧)

١١ – موسوعة الممثل فى السينما (دار الأمين ١٩٩٧)

١٢ – الأدب فى السينما المصرية (دار الأمين ١٩٩٧)

١٣ – صورة الأديان فى السينما المصرية (المركز القومى للسينما ١٩٩٨)

١٤ – موسوعة سينما القرن العشرين فى العالم العربى (جروب ١٩٩٨)

١٥ – السينما المصرية والإثارة (الدار الثقافية ١٩٩٨)

فى أدب الأطفال :

حكايات غيرت الدنيا – أجمل حكايات البحر – العملاق – حكايات سينمائية مثيرة – آلة الزمن العجيبة – مغامرات رأفت الهجان (دار الهلال) .

– أجمل حكايات الدنيا (٥٠ كتاباً – نهضة مصر ١٩٩١) .

– ألغاز الشروق (٢٠ كتاباً –١٩٩٤ – ١٩٩٧) .

– دائرة معارف الهلال للأولاد والبنات (٥ كتب – ١٩٩٦)

– مغامرات آلة الزمن العجيبة (هيئة الكتاب – ١٩٩٦)

– صديقى قنديل البحر (قطر الندى – ١٩٩٦) .

– حكايات سينمائية مثيرة (١٠ كتب – مركز الكتاب – ١٩٩٦) .

– عظماء عاشوا بالأمل : طه حسين ١٩٩٥ .

: حسين القبانى ١٩٩٧ (دار المعارف) .

– خيال × خيال (دار الشروق – ٦ كتب – ١٩٩٧)



دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع

٨ ش أبو المعالي (العجوزة) الجيزة - ت/ فاكس: ٣٤٧٣٦٩١

١ ش سوهاج من ش الزقازيق (خلف قاعة سيد درويش) الهرم - جيزة
تليفون وفاكس ٥٦٣٤٦٩٩

ما أجمل رؤية الأفلام على الشاشة .. وما أجمل أيضاً التعرف على هذه الأفلام فى صفحات الكتب المتخصصة فالسينما المصرية مليئة بالأفلام المثيرة للشجون ولكن مكتبة السينما المصرية لاتزال تحتاج الكثير من الكتب لإشباع حب الناس للفن السابع .

وقد بادرت دار الأمين بتقديم مجموعة من الكتب المتخصصة ليطالعها الناس بهدف التأكيد على أن السينما فن للإمتاع وثقافة تخاطب العقل .. وذلك بمناسبة الاحتفال بمئوية السينما العالمية ، ومرور سبعين سنة على إخراج أول فيلم روائى ، ومن هذه الكتب تقـــدم :

١ ـ الحب فى السينما المصرية .
٢ ـ الالتباس فى السينما المصرية .
٣ ـ العنف فى السينما المصرية .
٤ ـ الأدب فى السينما المصرية .
٥ ـ موسوعة الممثل فى السينما المصرية .
٦ ـ المرأة فى السينما المصرية .
٧ ـ الكوميديا فى السينما المصرية .
٨ ـ السينما الغنائية .
٩ ـ السينما التاريخية .
١٠ ـ السينما السياسية .

الناشر

دار الأمين للطبع والنشر والتوزيع DAR AL AMEEN

٨ ش أبو المعالى (خلف المعهد البريطانى) العجوزة ت / فاكس : ٣٤٧٣٦٩١
١ ش سوهاج من ش الزقازيق (خلف قاعة سيد درويش) الهرم ت / فاكس : ٥٦٣٤٦٩٩
١٠ شارع بستان الدكة (من شارع الألفى) القاهرة ت : ٥٩٣٢٧٠٦